د.مصطفى حركات

نظرية القافيـة

دار الآفاق

عنوان الكتاب : نظرية القافية

المؤلف : د. مصطفى حركات

الناشر : دار الآفاق 10 شارع مصطفى خالف . الأبيار. الجزائر العاصمة.

الهاتف : 07.70.33.21.07

Titre de l'ouvrage : Nadharyat al qafyat
Traduction : Théorie de la rime
Auteur : Mostefa Harkat
Editeur : Dar el Afaq, 10 rue Mustapha Khalef. El Biar. Alger
Tel 00 213 770 33 21 07

الإيداع القانوني :2015 628

الردمك الرقم الدولي المكتبي : 0 290 57 9961 978

صدر للمؤلف

- {اللسانيات الرياضية والعروض العربي} رسالة دكتوراه الدرجة الثالثة، جامعة باريس 7.
- {النموذج الخليلي وسط النظريات} رسالة دكتوراه دولة، جامعة باريس 7 .
- كتاب العروض
- أوزان الشعر
- الشعر الحر أسسه وقواعده
- اللسانيات العامة وقضايا العربية
- الكتابة والقراءة وقضايا الخط العربي
- نظريتي في تقطيع الشعر
- نظرية الوزن
- نظرية الإيقاع
- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي
- المعجم الحديث للوزن ولإيقاع

كل هذه الكتب مطبوعة في دار الآفاق بالجزائر.

أوزان الشعر، الشعر الحر أسسه وقواعده، الصوتيات والفونولوجيا، اللسانيات العامة وقضايا العربية، الكتابة والقراءة وقضايا الخط العربي مطبوعة في لبنان ومصر.

للمؤلف كتب أخرى وأبحاث باللغات الأجنبية.

أبحاث المؤلف باللغة الأجنبية

Harkat, M. : Métrique arabe et linguisique mathématique, thèse de doctorat de toisième cyccle, Paris 7. 1979.
Harkat, M. Le modèle khalilien au centre des théories, thèse de doctorat d'état, Paris 7, 1982.
Harkat, M. : Métrique arabe : Structure et transformations Paris 1979, Mezura
Harkat, M. Le récit khalilien, Paris Cahiers de poétique comparée ; Inalco
Harkat, M. : Wazn, Alger 2002, Editions Dar al Afaq,
Harkat M. : Alhdi, métrique de la poésie populaire maghrébine.
Alger 2009, Dar el Afaq
Harkat M. : Dictionnaire comparé des théories du vers, Alger 2009. Dar el Afaq.

محتويات الكتاب

المقدمة

1. كل علم في حاجة إلى إضافات، وإتمام، وتعمق. وحتى الميادين التي تظهر اليوم كاملة، مستوفاة، فإنها تجد نفسها في يوم من الأيام في حاجة إلى مراجعة وتنوير.

علم القافية من العلوم التي تظهر هزيلة، مغلقة، وكأنه قيل فيه كل ما يلزم أن يقال. وذلك رغم أن القافية هي السمة الأساسية في الشعر المنظوم، ورغم أنها المحرك الرئيسي للشكل والمعنى.

2. العروضيون لم يهتموا كثيرا بالقافية. بعد أن وضعوا قواعدها، وحددوا عيوبها، فإنهم اعتبروا مهمتهم منتهية، وأصبحوا يعتبرونها شيئا مكملا لعلم الأوزان. والدليل على ذلك أنهم يكتفون بوضع دراستها في ذيل كتبهم.

3. كمعظم العروضيين نهجت في البداية هذا النهج المتجاهل للقافية. فلم أدرسها في رسالتي الجامعية. وفي مؤلفي الأول: {كتاب العروض، الشعر بين النظرية والواقع} تطرقت فقط لدراسة الاوزان.

4. كتبت ذات يوم بحثا في مجلة علمية فرنسية عرضت فيه نظرية القافية العربية مرددا فيه ما قاله الأولون. ولم أستفد من ترجمة هذه المفاهيم. وبقيت جاهلا في الحقيقة أسرار القافية ، وماهية نظامها. وذلك لأن المعرفة النظرية دون اطلاع على الميدان لا تساوي شيئا.

5. وذات صائفة، عزمت على التعمق في هذا الفن بجدية. فجمعت حولي الدواوين ، ونظرت إلى القوافي على مستوى الواقع. فأحصيت، وصنفت، ونظرت، وبسطت. كل هذا ضمنته كتابي الثاني في العروض.

وهذه القافية التي كانت تخيف الكثير بمصطلحاتها وأحيانا بتناقض الآراء حول بعض أبوابها، أصبحت في تدريسي الجامعي من البساطة بحيث أن الطلاب صاروا يستوعبونها من خلال حصة واحدة.

بسطت المفاهيم وأرجعت البنية إلى الوحدات الأساسية، رابطا الحركات بالحروف، مهملا المصطلحات الزائدة. وقد تبنى الكثير هذا المنهج وأخص بالذكر كتب وزارة التربية التي أخذ مؤلفوها الكثير من أعمالي.

6. بعد دراسة عروض الشعر الفصيح وحل قضية التقطيع نهائيا وبكل بساطة في{نظريتي في تقطيع الشعر}، وإزاحة القناع عن لغز أوزان الشعر الشعبي في{الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي} وتحديد مفهوم الإيقاع في {نظرية الإيقاع} وتعريف ما لم يعرفه القدماء والمحدثون من مفاهيم في {المعجم الحديث للوزن والإيقاع } عزمت على المضي قدما في اتجاه هذا السهم الذي يقود الباحث إلى الأمام. واندهشت عند ولوجي هذا العلم الذي لا ينضب بحره. فعلاقته بكل ميادين اللغة من صوتيات وصرف ونحو ومعجم وعلم دلالة وبلاغة وأسلوبية، علاقات وطيدة، واضحة، طبيعة. وليست خفية، غامضة كبعض روابط الوزن بمجالات يريد بعض الباحثين جره اليها.

7. صنف هذا الكتاب إلى أبواب تظهر من خلال الفهرس. وفي كل باب أدرجنا **مبحثا**. هذه المباحث جلها طريفة، جديدة، مبتكرة. وهي تملك نوعا من الاستقلالية تجعل القارئ الذي يأبى الاطلاع بطريقة خطية، أن يدرسها في الاتجاه الذي يبتغيه.

8. من بين المباحث الواردة هنا أشير مثلا إلى تعريف القافية الذي أثار مناقشات عقيمة. وفصلت في هذه القضية مبينا أن لكل تعريف جانبه من الصحة.

ومما سيعجب القارئ بدون شك باب **اشتقاق القوافي** حيث نهجت فيه منهج ابن جني في الصرف ، آملا أن يكون منطلقا لتأليف معجم للقافية تفتقر إليه المكتبة العربية.

9. وفي النهاية فإن تفكيري متجه نحو الباحثين الذين هم في حاجة إلى اكتشاف تراثهم ودراسته، وتصنيفه.

وفكري أيضا متجه نحو الشعراء. فما أعجب إلا من فقر النماذج التي يستعملها البعض منهم ! نماذج القصائد في الشعر العمودي وحده، إذا اقترنت أعاريض الشعر بأصناف القوافي ، تعد بالآلاف كما أظهرنا هذا في بعض المباحث. وشعراءنا لا يستعملون إلا النزر القليل منها. وقد أثبتنا هنا أن الفحول من شعرائنا يسيرون على مبدإ تنويع النموذج دوما ، وذلك لأن تغيير الدلالة يعني تغيير الوعاء الذي يحتوي المعاني أي تغيير الشكل.

وفي نهاية المطاف شكري لله تعالى الذي منحني القدرة الكافية على السير في دروب البحث الوعرة.

مصطفى حركات

المحـــور الأول

القافـــية والشعر

المبحث الأول : القافية وسمات الشعر

المبحث الثاني : القافية والشعر العالمي

المبحث الثالث : وظائف القافية

المبحث الرابع : طبيعة القافية

المبحث الخامس : القافية والإيقاع

المبحث السادس : خصوصيات القافية العربية

المبحث السابع : القافية وبنية القصيدة

المبحث الثامن : القافية والشعر الحر

المبحث 1

القافية وسمات الشعر

1.الشعر تعرفه كل الثقافات وهي تزنه بواسطة اللغة ، مستعملةً أدواتها الخاصة كالنبر وعدد المقاطع والتقابل بين ثقيل هذه المقاطع وخفيفها. ووزن الشعر له نظام جماعي يطبقه الشاعر بالسليقة جاهلاً في جل الأحيان قواعده الصَّريحة.

في بعض الأحيان ينشئ العلماء نظاما صريحًا، مكتوباً، يتحكم في الوزن ويسمونه عروضًا والغرض منه إبراز بنية الشعر وتسهيل مهمة من غابت عنه السليقة.

2. الوزن هو السمة البارزة في الشعر وكل الثقافات كانت تربط هذا الفن الأدبي به. والعرب كغيرهم من الشعوب ربطوا الشعر بالوزن ولكنهم أضافوا له سمة أخرى سموها القافية ولخصوا هذا في قولهم :

الشعر هو الكلام الموزون المقفى.

ومادام الكلام هو تجسيد للغة فإن هذا التعريف يؤول إلى المعادلة :

الشعر= لغة + وزن + قافية.

ولكن العرب عندما بدؤوا يؤلفون القصائد التعليمية كألفية بن مالك في النحو والخزرجية في العروض والجزرية في التجويد ، وجدوا أنفسهم أمام نصوص موزونة ، مقفاة ، لا تنتمي إلى ما تعوّدوا عليه من خطاب تظهر فيه تجربة الشاعر الذاتية. ففعلوا

ما فعل اليونانيون قبلهم : أقصوا هذه النصوص من الشعر وسموها **نظمًا** دون أن يحدّدوا الفرق بين الشعر والنظم . وخامرت الأذهان معادلة جديدة.

الشعر= لغة + وزن + قافية + مجهول.

هذا الشيء المجهول الذي بحث عنه النقاد والشعراء أنفسهم لا يمكن تحديده بسهولة لأنه مجموعة سمات قد تتغير من ناقد إلى آخر. فهي الذاتية أحيانا وهي الجماليات وهي البلاغة أو الأسلوب أو الخيال.

3.ومهما يكن من أمر فالدارس للشعر يعرف موضوع دراسته. فالشعر هو مجموعة النصوص التي ألفت في الجاهلية وهو إنتاج أدباء مثل جرير وأبي تمام والمعري وحافظ إبراهيم والبارودي والأمير عبد القادر ، وكلهم لقبوا بالشعراء نتيجة لكلامهم الموزون المقفى!

وخلاصة القول فإن الشعر ، وعلى الأقل القديم منه ، ليس في حاجة إلى تعريف يميز نصوصه عن غيرها من النصوص.

المبحث 2

القافية والشعر العالمي

1.عند تعريفهم للشعر بعض علمائنا قالوا:

الشعر هو الكلام الموزون والمقفى عند العرب

هؤلاء مثل ابن سيناء والفارابي وحازم القرطاجني مطلعون على اللغات وملمون بأشعارها.

وبالفعل فإن اليونان لم يقفّوا شعرهم ، واللاتينيون لم يستعملوا القافية إلا في بعض المقطوعات الخاصة ، والإنجليز لم يعطوا أهمية لهذه لقافية وكذلك الشّأن بالنسبة لليابانيين.

أما الفرنسيون فإنهم لم يكتشفوا القافية إلا في القرن الخامس عشر وكانوا يستعملون في شعرهم نوعًا من الجناس ينهون به الأبيات بطريقة عشواية.

هذا يبين لنا أن التقفية ليست سمة عالمية في الشعر ، وإنما السمة المشتركة هي الوزن بحيث أن معادلتنا السابقة تؤول إلى:

شعر = لغة + وزن.

2. كل هذا يحثنا على التفكير في علاقة الشعر العربي بالقافية. هل كان في البداية موزونا بدون قافية وجاءت هذه رويدًا رويدًا لتستقر وتلازم القصائد ؟ أم أن النشأة كانت مشتركة ؟ مادمنا لا نملك قصائد دون قافية فهذا التساؤل لا جواب له وكل نقاش حوله يعتبر عقيماً.

3. الملاحظ هو أننا لا نستطيع أن نؤرخ لا العروض ولا القافية. فالنظامان وصلا إلينا مكتملين وبقيا ثابتين على مر العصور.

الفرنسيون عندما اكتشفوا القافية تشبثوا بها وعدُّوها من أهم أركان شعرهم وطوروا قواعدها وثبتوها.

الإنجليز لم تشغفهم القافية ، شكسبير لم يستعمل المقفى من الأبيات إلا في بعض المواقع من مسرحياته والشعر الأبيض أي العاري من القافية نال لديهم اهتماماً لم ينله لدى الفرنسيين.

أما العرب فإنهم أعطوا للقافية أهمية تساوي أو تفوق الوزن ، والدليل على ذلك أن بعض النثر مثل المقامات مقفى دون وزن.

ويظهر من خلال هذا أن القافية ظاهرة ثقافية ، ربما مرتبطة بحسٍّ إيقاعي يختلف من شعب لآخر. ولدراسة هذه الظاهرة علينا أن نقارن بين أنظمة القوافي في شتى أشعار العالم. ولكن القافية مع الأسف لم تحظ بأي اهتمام من طرف الباحثين.

المبحث 3

وظائف القافية

1. قد قلنا في أبحاث سابقة إن للوزن ثلاث وظائف أساسية هي:

الوظيفة الجمالية والتي هي ربما السبب في وجود الشعر.

الوظيفة الغنائية fonction lyrique وذلك لأن النثر لا يُغنَّى ، وإنما الكلام الموزون وحده هو القادر على مسايرة البناء الموسيقي.

وظيفة الحفظ fonction mnémotechnique : وتظهر هذه الوظيفة جليا في وجود المنظومات التعليمية التي أخذت الشكل الموزون لأن ما هو موزون يبقى في الذاكرة أكثر من المنثور.

ويمكن أيضا ربط **الحفاظ** بالحفظ. فالشعر يحافظ على اللغة أكثر من غيره. النصوص النثرية يمكن تحريفها، وتغيير الشكل فيها. أما الشعر فإن شكله ثابت ولا يمكن تغيير أي شيء منه ، وذلك لأن الوزن حصن منيع يمنع تحريف ألفاظه. والمحققون للمخطوطات يعرفون جيدا هذا، فعندما تغيب عنهم كلمة أو يشتبه حرف فإنهم يلجؤون إلى الوزن لتصحيح الخلل.

2. لو بحثنا عن وظائف القافية لرأينا أنها تساير وظائف الوزن. فالوظيفة الجمالية واضحة ، وهي تتجلى في تجاوب الأصوات مثلما تتجلى في إيقاع السواكن والمتحركات.

ووظيفة الحفظ أيضاً واضحة. فلولا الحفظ لما كلف الناظمون أنفسهم عناء تقفية الأشطر.

3. ولكن للقافية وظيفة أساسية داخل نظام القصيدة. وهي **الوظيفة التحديدية** التي **تبرز نهاية البيت** وذلك لأن تقطيع النص هو من سمات الشعر الأساسية.

انظر إلى ما آل إليه الشعر بعد أن تخلى عن الوزن تمامًا. في القصائد التي نقول عنها إنها منثورة ، لم يبق إلا **الرجوع إلى السطر** كسمة للشعرية وكأن المعادلة:

شعر = وزن + قافية

أصبحت : **شعر = الرجوع إلى السطر**

قد قلنا في أبحاثنا العروضية إن الفرق بين الزحاف والعلة يكمن في الوظيفة. فالزحاف وظيفته تطويع الوزن للغة من جهة ومن جهة أخرى مسايرة النظام الخليلي للواقع الشعري أما العلّة فوظيفتها **تحديد نهاية البيت** وهي تأخذ غالباً شكل النقصان مثلما يحدث في فعل الأمر وفي الوقف عند نهاية الجمل. انظر إلى الوافر الأول الذي وزنه النظري :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

نهاية البيت تأتي بعد ستّ تفاعيل. ولكن الشاعر تخونه ربما الذاكرة في آخر البيت حتى يبقى متسائلا : هل أكملت عدد الحروف والحركات أم لا ؟ العلة تأتي لإنقاذه. في الشكل :

مفاعلتن مفاعلتن مُفاعَلْ مفاعلتن مفاعلتن مُفاعَلْ

حيث حذف السبب الأخير وأسكن ما قبله ، يظهر فيه الشطران بصفة واضحة.

العروضيون في الشعر العالمي كله لاحظوا أن البيت كلما طال ، كلما جاءت الحاجة **لتشطيره**. ففي الشعر الفرنسي عندما يفوق عدد المقاطع العشرة تأتي الحاجة إلى التشطير بطريقة مادية. وخلال دراستنا للشعر الشعبي تأكدنا من صحة هذه المقولة.

لاحظ أن مجزوء الوافر في غير حاجة إلى علة لإظهار شطريه وذلك لقصره.

معظم أضرب الشعر تعرف العلة في نهاية الشطر الأول أو الثاني ولكن بعض الأنماط مثل الكامل الأول.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لا يُحدَّد فيها الشطر أو البيت بواسطة العلة. تتدخل هنا عناصر أخرى كالنحو للدلالة على نهاية البيت . ومن بين هذه العناصر : القافية. فهي **المحدد الأساسي للبيت إذ هي الغاية التي يتجه نحوها الشاعر والجرس الذي يدركه السامع.**

وخلاصة القول فإن للقافية أربع وظائف أساسية :
الوظيفة الجمالية ، والوظيفة الغنائية ،ووظيقة الحفظ ، ووظيقة تحديد الأبيات.

المبحث 4

طبيعة القافية

إذا ابتعدنا عن النظريات واكتفينا بالانطباع الذي تحدثه القافية في الآذان فإننا نلاحظ تكراراً للأصوات غير تكرار الوزن، وكأن هذا التكرار يأتي فوق الوزن ويعززه.

ولو نظرنا إلى بعض الأبيات من قصيدة مثل التي مطلعها:

يا دار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبدِ {النابغة}

للاحظنا فيها حرفاً يتكرر بعينه وهو الدال وكسرة تتبعه.

أما في القصيدة التي مطلعها: **{جفا وده فازور أو مل صاحبه}** لبشار بن برد فالمتكرر هو أكثر من حرف وحركة.

هذا يقودنا إلى الملاحظتين :

ملاحظة 1: القوافي مختلفة في حروفها وبنياتها.

ملاحظة 2.القاسم المشترك بين أنواع القوافي هو التكرار.

والتكرار هو من ميدان البلاغة ، وهو وارد في باب الجناس. والجناس الذي يربط بين كلمتين متحدتين في الشكل ومختلفتين في المعنى قد يكون تاما وناقصًا. وبإمكاننا أن ننظر إلى القافية من باب الجناس الناقص.

الغربيون يستعملون مفهوم التجانس ولا يربطون التماثل أو التشابه الصوتي بالكلمة وإنما بالنص :

فالتجانس الحرفي أو الصامتي allitération هو تكرار حرف ما في نص .

والتجانس **الصائتي** assonance أو الحَـرَكي هو تكرار حركة ما في النص.

وقد يتكرر في النص مقطع أو جزء ما مكون من حروف وحركات مثل : {**تهاوى كواكبه**} التي تجزأ حسب مقاطعها كما يلي:{ تَ + هَا+وَى+كَ+وَا+كِ+بُهْ}.

بحيث أنه بإمكاننا إعطاء التعريف الآتي للقافية:

تعريف: القافية هي تجانس صوتي.

أو: **القافية هي تكرار عناصر صوتية.**

هذا التعريف عام ومؤقت. وكل لغة تضبطه حسب خصوصياتها.

في نص ما ، تتكرر الحروف والحركات وأحيانًا الكلمات أو البنية النحوية وقد لا يكون لهذا التكرار دلالة. في البيت:

وَرَدَ الرَّبِيعُ فَمَرْحَبًا بِوُرُودِهِ   وَبِنُورِ بَهْجَتِهِ ونَورِ وُرُودِهِ.

حركة الفتحة تكررت 14 مرة، والكسرة 11 مرة والضمة 6 مرات. وهذا التكرار مفروض لأن عدد الحركات القصيرة في العربية لا يفوق الثلاثة والنص طويل. ويمكن البرهان على أن نصًّا مواقع حركاته 30 ، تتكرر فيه وجوبًا إحدى الحركات 10 مرات على الأقل.

مهما يكن من أمر فهذا التكرار غير ملفت للنظر، وكذلك الشأن بالنسبة لبعض الحروف.

ولكن تكرار كلمة {وُرُودِهِ} يلفت النظر لأنه غير مألوف وذلك لأن تطابق الشكل يقابله اختلاف في المعنى.

عندما يكون التكرار غير اعتياديّ ، فإننا ندخل في ميدان البلاغة والجماليات.

ويكون التكرارُ مميزا بواسطة **العدد أو الموقع** وذلك مثل ألف المد في بيتي المعري:

طربن لِضَوءِ البارِقِ المُتَعَالــي بِبَغْدَاد وهنا مَا لَهُنَّ وَمَا لِي

سمَتْ نَحْوَهُ الأبْصَارُ حتى كَأَنَّهَا بِنَارَيْهِ مِنْ هَنَّا وثَمَّ صــوَالي

فهذه الألف جاءت في نهاية كل ربع بيت وهو مكان قوي لأن الوزن مبني على تكرار نصف الشطر. كتابة البيتين على الطريقة الآتية :

طربْن لِضَوءِ البــــا/ رِقِ المُتَعَالــي

بِبَغْدَاد وَهْنًا مَـــــا / لَهُنَّ وَمَـــا لِي

سمَتْ نَحْوَهُ الأبْصَا / رُ حتى كَأَنَّهَا

بِنَارَيهِ مِنْ هَنّـــــــا / وثَمَّ صــــوَالي

ترينا التجاوب الصوتي بين أجزاء البيت المتماثلة من ناحية الوزن

القافية مبنية على مبدأين: التكرار والانتظام. مما يعطيها الصبغة الجمالية التي ترعي الانتباه.

المبحث 5

القافية والإيقاع

1. قد عرّفنا في أبحاثنا الإيقاع كما يلي:

تعريف: الإيقاع هو حدث متكرر يُقطِّعُ الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة.

وقد صنفنا الإيقاع إلى إيقاع رتيب حيث الأزمنة المقطعة متساوية أو متقاربة وإيقاع عشوائي لا تتحكم فيه أي قواعد. راجع {كتاب الإيقاع}

2. لِنَنْظُر إلى هذه الأبيات المأحوذة من قصيدة لابن فراس :

وَثَوْبٍ كُنْـــتُ أَلْبَسُهُ أنيـــــــقٌ   **أُجَرِّرُ ذَيْلَهُ بَيْنَ الجَــــــوَارِي**

وَمَا زَادَتْ عَلَى العِشْرِينَ سِـــنِّي   **فَمَا عُذْرُ المَشِيبِ إلى عِذَارِي**

ومَا استمتعتُ من دَاعِي التَّصَابِي   **إلى أن جَاءَني دَاعِي الـــوَقَارِ**

هذا البيت من الوافر الذي وزنه:

مفاعلتن مفاعلتن مُفَاعَلْ   **مفاعلتن مفاعلتن مُفَاعَلْ**

عدد الأحرف فيه هو : 7+7+5   7+7+5

إذا دخل الزحاف على {مفاعلَتـن} فإن لامها تسكن وتبقى سباعية في كل الأحوال ، وفي كل الأحوال يبقى عدد الحروف ثابتًا في البيت يساوي 19+19 أي 38 حرفًا.

إذا أردنا أن نحدد إيقاع القافية فعلينا أن نُعرّف **الحَدَث والزمن** في هذا الوضع الخاص.

الحدث الذي يتكرر هو مركب الأصوات "ـَاري" أي القافية حسب تعريف الخليل. **الزمن** هو زمن القصيدة محسوب بالأحرف.

القافية تقطع القصيدة إلى أبياتٍ زمن كل منها 19 حرفًا. وهي تُكوِّن إذاً إيقاعًا رتيبًا.

3.قصيدة النابغة التي مطلعها:

يا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فالسَّنَدِ أَقَوَتْ وطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ

من البسيط الأوّل وعدد المقاطع في كل بيت هو هنا : 14 + 14 أي 28 مقطعا.
الزمن يعد هنا بالمقاطع والقافية تقطع القصيدة إلى وحدات متساوية الزمن.

4.ومهما يكن من أمر، وفي كل الحالات ، فإن القافية تكوّن إيقاعا بهذا المفهوم **العلمي الدقيق**. أما الخطاب المبهم حول إيقاع القافية فإنه مجرد انطباعات لا تمكننا أن نبني بواسطته شيئاً متماسكاً.

5.لاحظ أننا درسنا القافية في الشعر العمودي. في نمط آخر حيث تُنوَّع القافية، فالإيقاع يبقى منتظما وتكون رتابته على مستوى أعلى.

أما في الشعر الحر حيث القافية تأتي حسب مزاج الشاعر فإن إيقاعها يقترب من العشوائيّة.

المبحث 6

خصوصيات القافية العربية

1.عند دراسة القافية نهتم بأمرين أساسيين:

- بنية القافية
- دور القافية في الربط بين الأبيات.

أما بنية القافية فإنها تتجسد في الأصوات التي تتكرر: طبيعتها، عددها، كيفية تركيبها.

واللغات تُكوّن هذه البنية حسب طبيعة الأصوات ، وتواترها ، وقابليتها للتجاور، وورودها في الكلمات.

وبنية القافية العربية لا تشبه بنية القوافي في اللغات الأخرى وذلك ناتج عن علاقتها بالنحو والصرف كما سنظهر هذا.

2. أما العلاقة بين الأبيات التي تحددها القافية فهي تخص بيتين على الأقل. فكل بيت معزول لا يستطيع أن يكون مقفى.

إذا كانت علاقة التقفية تخص كل أبيات القصيدة فالقافية موحدة. **وهذه الخاصية يمتاز بها الشعر العربي دون سواه.**

3. يرمز للقافية بحروف كالألف والباء لتحديد توزيع القافية في القصيدة.

فبالنسبة للقافية الموحدة توزيعها يكون كالآتي: أ أ أ أ أ أ أ..

4. في معظم اللغات القافية غير موحدة ، ونقول عنها إنها متنوعة. وفي غالب الأحيان يكون الربط بين بيتين.

قد يكون التوزيع تناوبيا على هذا الشكل: **أب أب أب أب**..

أو على الشكل: **أب ب أ   أ ب ب** أ..

أو الشكل: **أ أ ب ب   أ   أ ب ب** ..

وإلى غير ذلك من الإمكانات.

5.في النظم العلمي يُقفّي المؤلف بين شطري البيت ثم يغير القافية. وقد استعمل هذه الطريقة بعض الشعراء مثل شوقي في أرجوزته {دول العرب وعظماء الإسلام}

الحمد لله القدير الـباقـــي	**ذي العرش والسبع العــلا الطباق**
الملك المنفرد الجبـــــار	**الدائـــم الجــــــلال والإكـــبار**
وارث كل مـــلك وما ملك	**ومُهلكُ الحيِّ ومُحيِـي من هَلَكْ**

فالتوزيع يأخذ هذا الشكل: **أ أ ب ب ج ج د د** ..

والدافع هنا هو تسهيل مهمة الشاعر وتمكينه من الإتيان بعدد كبير من الأبيات كي يلبي غرضه.

6. عرف الشعر العربي تغيرات صورية نابعة كلها من رغبة في تنويع القافية. وهذا التنويع له دافعان.

دافع جمالي فالقصائد التي قافيتها متنوعة أكثر موسيقية من التي قافيتها رتيبة.

دافع لغوي وذلك لأن معجم القوافي محدود والتنويع يسهل مهمة الشاعر ويبسط لغته.

المبحث 7

القافية وبنية القصيدة

1.بنية القصيدة تنقسم إلى قسمين:

أ. بنية تخص البيت وهذه يدرسها العروض، فهو يحدد السواكن والمتحركات وما تجمع منها لتكوين الأسباب والأوتاد ، ثم ما تجمَّع من الأسباب والأوتاد لتكوين التفاعيل، وهذه التفاعيل تجمع بدورها لتُكوِّن الشطرين ، والشطران يكوّنان البيت. ويتوقف هنا غالبا عمل العروضي.

ب. بنية تخص علاقة الأبيات بالقصيدة وهي بنية لم يهتم بها كثيرًا العروضيون وذلك لأن في الشعر العمودي الذي هو مـَـرْكز اهتمام العروضيين كل الأبيات متكافئة من ناحية الوزن والقافية، وبنية القصيدة تتمثل في المعادلة الساذجة :

قصيدة = بيت+ بيت+ بيت+ بيت+ بيت+ بيت+ بيت+ بيت+ بيت+..

2.لنأخذْ من قصيدة لابن زيدون بعض الأبيات معتبرين بيتا مستقلا ما يسميه البعض شطرا. ويقودنا هذا إلى :

تَنَشَّقَ مِنْ عُرْفِ الصَّـــبَا مَا تنَشَّــقَا
وعَاوَدَهُ ذِكْرُ الصِّبَـــــا فَتَشَــوَّقَـــا
ومازال لمع البرق لما تـــألقـــــــا
يُهِيبُ بدمع العين حتى ترمـــــــقـا
وهل يملك الدمع المشوق المصبّأُ

خليلي إن أجزع فقَدْ وَضَحَ العُـــذرُ

وإن أستطع صبرًا فمن شِيَمِي الصَّبْرُ

وإن يكُ رُزءًا ما أصاب به الـــــدَّهْرُ

ففي يومنا خمرٌ وفي غــده أمـــــر

ولا عجبٌ إنّ الكريــــــــــم مـرزأ

القافية موزعة في القصيدة كما يلي:

س س س س أ ص ص ص ص أ ع ع ع ع أ

حيث {**س**،**ص**، ع} قواف تتغير في كل مرة و { **أ** } قافية ترجع كل خمسة أبيات بحيث أن الانتقال من البيت إلى القصيدة لم يصبح مباشرًا وإنما هو يمر عن طريق **الفقرة**. والمعادلة السابقة تصبح :

قصيدة= فقرة+ فقرة+ فقرة+ فقرة+ فقرة+ فقرة+فقرة+ فقرة+ فقرة..

والفقرة فيها مكونة من كتلة من أربعة أبيات متحدة القافية يختمها بيت قافيته مخالفة ومتجانسة مع كل القوافي التي تختم الفقرة.

وإذا سمينا **صدرا** رُبَاعية الأبيات التي تأتي في بدايتها، و**خاتمة** البيت الخامس فإن بنية الفقرة تكون كالآتي:

فقرة = صدر + خاتمة

صدر = بيت + بيت + بيت + بيت

وبنية القصيدة تصبح اقتران البنيتين.

من الناحية الجمالية نلاحظ موسيقى متنوعة لم نألفها في الشعر العمودي، ونلاحظ أيضًا أن الفقرات ليست متماسكة ومستقلة من ناحية الشكل وحده ولكنها متماسكة ومستقلة على مستوى النحو والدلالة. والخاتمة ليست هنا لتختم الفقرة صوريا فقط ولكنها تختمها أيضًا من ناحية المعنى.

3. الأجناس الشعرية التي جاءت بعد الشعر العمودي هي:

المزدوج حيث كل فقرة فيه مكونة من بيتين.

المثلث حيث كل فقرة تتكون من ثلاثة أشطر متحدة القافية.

المربع حيث كل فقرة مكونة من أربعة أبيات الثلاثة الأولى متغيرة القافية والأخيرة ثابتة حسب التوزيع : ***س س س أ ص ص ص أ*** **ع ع ع أ**

المخمس وهو الأكثر استعمالاً واشتهر فيه تخميس القصائد.

وهناك **المسدس والمسبع والمثمن** وأجناس أخرى بناؤها مرتبط بالقافية وتوزيعها.

المبحث 8

القافية والشعر الحر

نشأ شعر التفعيلة سنة 1947 مع نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب. ورأى النقاد أن التحرر هو تحرر من الوزن، وأن إهمال القافية ما هو إلا ثانوي. وفي رأينا إن التحرر هو قبل كل شيء تحرر من القافية. وذلك لأن الوزن لم يغب عن شعر التفعيلة فهو باق في أساسياته.

المبدأ الصوتي الذي يقر بتصنيف الحروف إلى سواكن ومتحركات هو ذاته.

الأسباب والأوتاد بقيت بأصنافها المعروفة مع ربما غياب الوتد المفروق.

التفاعيل المبنية على التكرار وعلى احتوائها على وتد واحد وسبب أو سبب مازالت كما كانت عليه في الشعر العمودي.

تركيب التفاعيل حسب موقع الوتد فيها أي تجانسها مازال هو السائد.

الزحافات التي تخص ثواني الأسباب والتي هي اختيارية مازالت على حالها.

العلة التي تُعَلِّم البيتَ في نهايته مازالت تؤدي وظيفتها وإن أصبحت غير أحادية كما هو الشأن في الشعر القديم.

نعلم أن البيت أصبح يطول ويقصر وغابت ملامحه الصوتية ، ولكن ما الذي جعل هذه الحدود تغيب ؟ إنها القافية. لقد أظهرنا أن العلة والنحو والقافية هي العناصر التي تبرز حد البيت ، والقافية هي أبرز هذه العناصر.

فالتخلي عن بعض عناصر الوزن التقليدي هو في الحقيقة ناتج عن عدم اعتماد القافية في نهاية كل بيت.

والشاعر المعاصر لم يتخل عن القافية تماما وإنما تخلى عن بعض صفاتها:

أ.تخلى عن لزوم القافية في كل بيت بحيث أن البيت أصبح ينتهي أو لا ينتهي بها.
ب .تخلى عن وحدتها وأصبح ينوّع ولكن دون نظام.

في الشعر الغرْبي العُزوفُ عن القافية كان أعنف إذ الناظمون منعوها تماماً من الورود في نهاية البيت . أما شعراؤنا فإنهم لم ينهجوا هذا المنهج وتعاملوا معها تعاملا لينا.

المحور الثانـــي

بنيةالقافية

المبحث 9

تعريف القافية

1.الحدود المشهورة

للقافية العربية تعاريف مختلفة، ثلاثة منها أساسية وهي:

- القافية هي ما تكرر من حروف وحركات في آخر البيت.
- القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حروف وحركات مع حركة ما قبل الساكن الأول، وهو تعريف الخليل.
- القافية هي آخر كلمة في البيت.

2.مبدأ التكرار

التعريف الأول هو مبدأ لا يمكن أبدًا إنكاره، وذلك أن القوافي في الشعر العالمي تُعرّف استناد لهذا المبدإ . إضافة إلى هذا فإن كل مصطلحات القافية العربية مبنية على هذا المبدإ : { فما يتكرر له مصطلح يـخصه وما لا يتكرر لا يسمى }.

ولكن هذا التعريف مبهم لأنه لا يذكر صفة هذا التكرار في القافية. والملاحظ هو أنّ التكرار لا يَخُصُّ حروفًا منعزلة ولكن قطعة صوتية بأكملها كما تبين ذلك سلسلة الكلمات التي تنهي أبيات قصيدة أبي فراس التي مطلعها: { **أَلَمْ تَرَنَا أَعَزَّ النَّاسِ جَارا }**
وهي : { جنابا، هضابا، نجابى، بابا، حرابى، غضابا، ضرابا، الجوابا، أصابا، فطابا..}

ما يتكرر هنا هو: الفتحة والألف والباء والفتحة، وذلك حسب ترتيب معين

فتحة+ألف+ باء+ألف.

وانطلاقا من هذا يمكننا أن نعدل التعريف السابق كما يلي:

القافية هي قطع صوتية تنهي أبيات القصيدة المعينة وتكون متفقة في طبيعة الحروف والحركات وفي أعدادها وترتيبها.

ولكن الاتفاق قد يوحي بالتساوي وهذا ليس دوما بالصحيح. في قصيدة ابن زيدون التي مطلعها: {**الهوى في طلوع تلك النجوم**} نرى أن الأبيات انتهت بالكلمات: {نسيم، مستديم، ذميم، تسنيم، نعيم، ظلوم، نجوم،عظيم} وأن الواو كافأت فيها الياء. مما يرينا أن التكرار ليس تكراراً بحرفه.

ملاحظة 1 :المعالجة التي أجريناها جاءت من منظور قديم. والصوتيات الحديثة تقول لنا بأن حروف المدّ ما هي إلا رموز إملائية للدلالة على طول الحركات ، وإنما الذي يتكرر في قصيدة أبي فراس السابقة الذكر ليس الفتحة والألف والباء وإنما الفتحة الممدودة والباء.

ولكن الدراسة القديمة لا تحمل تناقُضًا والقارئ العربي تعوَّد عليها. ولذا فإننا نستعمل مصطلحاتها ولن نتعرض للدراسة الصوتية الحديثة إلا في باب خاص.

وللتبسيط فإنه بإمكاننا أن نعوض التعريف الأول بما يلي:

تعريف:**القافية هي قطعة صوتية متجانسة تتكرر في نهاية البيت**.

ملاحظة 2: لم نستعمل مصطلح المقطع بدل القطعة لتجنب الالتباس مع المقطع الصوتي المعروف.

3.تعريف الخليل

تعريف الخليل يحدد القافية كقطعة صوتية ويمكن تعديله تعديلا طفيفا كما يلي :

تعريف: القافية هي القطعة الصوتية المتصلة التي تحتوي على ساكني نهاية البيت مع حركة ما قبل الساكن الأول.

من الهام أن ندرس تطابق تعريف الخليل مع مبدإ تكرار الحروف والحركات. في قصيدة أبي فراس السابقة الذكر: { **أَلَمْ تَرَنَا أَعَزَّ النَّاسِ جَارا** } القافية حسب تعريف الخليل هي : { ــَابَا } وهي متكررة في كل القصيدة وبإمكاننا القول بأن القافية حسب تعريف الخليل هي هنا متلائمة مع مبدإ تكرار الأصوات تلاءما تاما.

في القصيدة الثانية: {**الهوى في طلوع تلك النجوم**} القافية هي { ــُومْ } والتكرار هنا **نسبي** إذ القافية تأتي في بعض الأبيات على الشكل { ــِيمْ }. ولكن هذا التنوع يدخل في إطار مقنن بحيث يمكن قبول خاصية التكرار هنا أيضا.

هذا النوع من القوافي يسمى **المردف** ونستطيع أن نقول بأن تعريف الخليل للقافية متلائم مع مبدإ التكرار بالنسبة للقوافي المردفة.

في قصيدة المعري التي مطلعها :

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل   عفاف وإقدام وحزم ونائل

القافية هي{ ـَاعِل} أو {ــَائِل}. وفي هذا النوع من القوافي التي تسمى **المؤسسة** تتكرر كل الحروف والحركات باستثناء الحرف الذي يتلو الألف وهو ما لقب **بالدخيل**. وفي هذا النوع من القوافي بإمكاننا أن نقول أيضا بأن تعريف الخليل ما زال متلائما مع مبدإ التكرار.

في قصيدة ابن زريق المشهورة :

لا تعذليه فإن العذل يولعه   قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

الكلمات التي تنهي الأبيات هي:

{ يسمعه، ينفعه، موجعه، أضلعه، يروعه، يزمعه، أودعه، تشفعه.. }

والقافية هي بالنسبة لكل بيت:

{ ـَسْمَعُهُو، ـَنْفَعُهوُ، ـُوجِعُهُو، ـَضْلُعُهُو، ـُـرْوِعُهُو، ـُـزْمِعُهُو... }

ويمكن تقسيم كل قافية إلى قسمين كما يلي:

{ ـَسْمَ/عُهُو، ـَنْفَ/عُهوُ، ـُوجِـ/عُهُو، ـَضْلـُ /عُهُو، ـُرْوِ/عُهُو، ـُزْمِ/عُهُو.. }

جزء منها متكرر وهو مكون من العين وما تبعها من حروف وحركات وجزء لا يتكرر.

الجزء المتكرر قنَّن العروضيون عناصره : فالعين روي والهاء وصل والواو خروج وحركات هذه الحروف لها أيضا مصطلحاتها.

أما الجزء غير المتكرر فإن عناصره لم تقنن ولم تمنح لها مصطلحات.مما يوحي ضمنيا بإلغاء هذا الجزء من القافية.

هذه القوافي الخالية من الردف والتأسيس تسمى **المجردة**. ونستطيع أن نقول بأن تعريف الخليل للقافية غير متناسق مع مبدإ التكرار بالنسبة لهذا الصنف من القوافي.

وانطلاقا من هذا فإن تعريف الخليل يتطابق مع مبدإ التكرار بالنسبة للقوافي المردفة والمؤسسة ولا يتطابق مع هذا المبدإ بالنسبة للمجردة منها.

ولكن تجريد القوافي من الردف والتأسيس لا يعني أن ما يحدث في المجال الذي حدده الخليل هو عشوائي. التجريد معناه الامتناع من كل الحروف والحركات التي تجعل بعض القوافي من قصيدة مجردة تنتمي إلى المؤسسة أو المردفة، هذا القيد يبرر تعريف الخليل. ومن جهة أخرى فإن للقافية وزن وحسب وزنها تصنف تصنيفًا آخر كما سنرى ذلك ، وهذا ما يجعل من وجهة نظر أخرى المحافظة على تعريف الخليل مستحبة.

وفي الأخير فإنه بإمكاننا أن نقول بأن تعريف الخليل هو تحديد لمجال القافية: تحديد دقيق يوافق مبدأ التكرار في بعض الأصناف ولا يوافقه إلا جزئيًّا في أصناف أخرى.

4.القافية وكلماتها

التعريف الذي ينسب إلى سعيد بن مسعدة أو الأخفش الأوسط، والقائل بأن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت حجته أننا لو طلبنا من أحد أن يحدد لنا القافية في: { **السيف أصدق إنباء من الكتب**} لقال هي {**الكتب**}.

وهذا شيء طبيعي لأن القافية تربط بين الأبيات والكلمات التي تنهيها. وفي لغات حيث القافية غير موحدة فإن هذا الربط لازم. ففي الفرنسية مثلا كلمة amour {أمور ، بمعنى حب} تقفى مع toujours {توجور ، بمعنى دائما} . وقاد هذا الترابط بين الكلمات بعض اللغويين الغربيين إلى تأليف معاجم للقافية يستعين بها الشعراء.

القافية إذن مرتبطة بالكلمات وبحكم هذا الارتباط فإنها تملك **بعدًا معجميًّا** لا يمكن إنكاره.

أما عن تعريف القافية ككلمة ومبدإ التكرار فإن التباين أعمق من تباين تعريف الخليل مع هذا المبدإ. لأنه لا يتكرر من كلمات قافية معينة إلا بعض الأصوات.

بالنسبة للتعريف نفسه فإنه لا يقود دوما إلى تحديد واضح للمُعرَّف، وينتج هذا عن كون الكلمة مفهوم غامض. واللسانيون تطرقوا لهذه الإشكالية وفضلوا استعمال مصطلح الوحدة الدالة أو الموْرْفيم بدلا منه. في الأمثلة الآتية:

مِكَرٍ مِفَـرٍ مُقْبِلٍ مُـدْبِرٍ مَعًـــا **كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ** امرؤ القيس

سلـي فـتيات الــحيّ عـنّـي **يَقُلْنَ بِمَا رأيـــنَ ومَـــا سَمِعْنَــــهْ** أبو فراس

أما آن أنْ يَغْشُوا البِلادَ سعودها **ويذهب عن هذي النيام هُـجُودُهَا** الرصافي

نتساءلُ هل القافية /عَلِ/ وحدها أم هي /مِن عَلِ/ وفي /سَمِعنَهْ/ الكلمة الخطية مكونة من فعل وضمير /سمعنَ+ه/. هل القافية قي هذه الحالة كلمة أو كلمتان؟

وفي /هُجُودِهَا/ التقطيع حسب الوحدات الدالة هو {هجود+حركة الإعراب+الضمير} والكلمة الخطية مكونة من ثلاث وحدات دالة.

كل هذا يطرح قضية تحديد معجم القوافي وتصنيفه.

ومهما يكن من أمر فإن البعد المعجمي للقافية من القضايا الأساسية التي يتعامل معها الشاعر والقارئ والباحث.ولا يمكن أن نتغافل عنه.

ملاحظة منهجية: القول بأن القافية هي آخر كلمة في البيت لا ينطبق إلا على ما هو مقفى. فما سمي في الغرب بالشعر الأبيض أي الشعر الذي لايقفى له كلمات تنهي الأبيات دون أن تكون بينها أي علاقة تقفية. وكذلك الشأن بالنسبة لشعر التفعيلة عندنا حيث بعض الأبيات مقفاة وبعضها خالية من التقفية. في هذه الحالة تعريف الأخفش يصبح دون إفادة.

5.التعاريف الأخرى للقافية

من الناس من قال إن القافية هي البيت كله أو القصيدة كلها مستندا إلى بعض الأبيات الشعرية. تعميم الدلالة انطلاقا من جزء من البيت نحو البيت ككل أو القصيدة أو الشعر هو من ميدان البلاغة حيث الجزء يطلق في كثير من الأحيان على الكل.

وهذا التعريف غير إجرائي بالنسبة للعروض ولا يمكن التعامل معه لتصنيف القوافي وتحديد قواعد استعمالها.

وخلاصة القول فإن للقافية :

مبدأ : هو تكرار الحروف والحركات.

مجال: هو الذي حدده الخليل.

كلمات: هي الوحدات المعجمية التي ترد فيها.

المبحث 10

تعريف الروي

1. للقافية العربية بنية واضحة، مستقرة، نادرًا ما نجد ما يُكَافئها في اللغات الأخرى وهذه البنية محورها حرف أساسي يسمى **الروي**. وقد عرفه القدماء كما يلي:

تعريف1: الروي هو الحرف الأساسي في القافية.

تعريف2: الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. فيقال لامية العرب، وسينية البحتري، وبائية أبي تمام ، وهمزية شوقي .

هذا النوع من التعريف مبني على الحدس ولا يملك مقاييس مضبوطة تمكّن من إبراز المعرَّف. ويظهر هذا النقص من خلال اختلاف العروضيين بالنسبة لروي بعض القوافي، وجهل المبتدئين لموقعه في كثير من الأحيان، وعدم تمكن الحاسوب من التعرف عليه.

علينا إذن أن نحدد الصفات والقواعد التي تضبط هذا الروي.

2. في هذا البيت لجميل بثينة :

أَرَى كُلَّ مَعْشُوقَينِ غَيْرِي وغَيْرَهَا   يَلذَّانِ في الدُّنْيَـــا وَيَغتَبِطَانِ.

القافية هي حسب الخليل القطعة الصوتية {ـَانِي } وهي مكونة من:

فتحة + ألف + نون + كسرة + ياء.

الروي هو النون وهو ينتمي في كل الحالات إلى هذه السلسلة، ومنه:

قاعدة 1 : الروي حرف صامت ينتمي إلى مجال القافية.

3. في قصيدة المعري التي مطلعها: { **ألا فِي سَبِيلِ المجد ما أنا فاعل**} نرى أن مجال القافية يحتوي على حرفين صامتين هما العين واللام ولكن باقي الأبيات التي تنتهي بالكلمات :{نائل، سائل..} ترينا أن الحرف الذي يتلو الالف متغير ولا يستطيع أن يكون رويا ومنه:

قاعدة 2 : الروي حرف ثابت في القافية.

أو بصفة مماثلة:

قاعدة 2 : الروي حرف يتكرر بعينه. في كل قوافي القصيدة.

قاعة 3 : ما يتغير من حروف القافية لا يستطيع أن يكون رويا.

4. في قصيدة ابن زريق المذكورة :{ **لَا تَعْذُلِيهِ فإِنَّ العَذْلَ يُولِعُهُ** } نرى أن القافية تحتوي على صامتين يتكرّرَان في كل الأبيات هما العين والهاء ولكن العين أقوى من الهاء لسببين :

- من الناحية الصوتية العين تفوق الهاء في الشدة.
- من الناحية النحوية العين من أصول الكلمات والهاء مجرد ضمير ومنه القاعدة:

القاعدة 4 : الروي هو أقوى حروف القافية صوتياً أو نحويًّا.

5. في مقصورة حازم القرطجني التي مطلعها:

للَّهِ مَا هِبتَ يَا يومَ النَّوَى   على فُؤادي من تَبَاريح الجَوى

تنتهي الأبيات بالكلمات: الجوى، الضحى، انتهى، انقضى، الدجى، فامترى، اهتدى..

الحرف الوحيد المتكرر هو الألف وهو من الحروف اللينة ، وإنما المتكرر الصوتي الحقيقي هو الفتحة الممدودة. ولكن على المستوى المعجمي نلاحظ أن هذه الألف أصل من كلمة أو منقلبة عن أصل فهذه الألف تكتسي قوتها من كونها جزءًا من معجم القافية، وتعد في هذه الحالة رويا.

وما قلناه بالنسبة للألف ينطبق على الواو والياء. إلا أن القوافي التي تعتمد الواو أو الياء رويا نادرة. هذا يقودنا إلى ترتيب القواعد التي ذكرناها كما يلي:

- **قاعدة الانتماء إلى مجال القافية**
- **قاعدة التكرار**
- **قاعدة القوة الصوتية أو النحوية.**

في المقصورات ننظر إلى التكرار وهو كاف لتحديد الروي.
في القوافي المجردة المقيدة مثل: ينتسبْ، كذبْ...: التكرار يكفي لتحديد الروي.
في القوافي المجردة المطلقة من النمط : انجلي،أمثلي...نستعمل التكرار والقوة.
في القوافي من النمط: صاحِبُهْ، تُعَاتِبُهْ...: نستعمل التكرار ثم القوة.

هذه المقاييس تكفي لتحديد الروي في جل الحالات ومنه التعريف:

تعريف : الروي هو حرف ملازم للقافية أقوى من باقي حروفها صوتيا أو نحويا.

ملاحظة : المفهوم الصوتي للقوة معناه أن الصوامت وهي :ء ، ب ،ت، ث، ج ،ح ،خ ..أقوى من حروف اللين التي هي: الألف، والواو ، والياء. أما القوة النحوية فمعناها أن ما هو من أصل من كلمة القافية هو أقوى من غيره.

مثال : في: /**ثعالبهْ**/ مجال القاية هو /**ـــَالبهْ**/

اللام والباء لهما نفس القوة الصوتية ولكن اللام غير ثابتة ومبدأ التكرار يقصيها.

الألف والباء تتكرران ولكن الباء أقوى صوتيا من الألف.

أما الهاء فإنها ضمير وهي خارجة عن أصل الكلمة /ثعالبه/ والباء أقوى منها نحويا.

المبحث 11

مُرَكّب الروي

1.مواقع الروي

للروي ثلاثة مواقع :

أ.قد يكون في نهاية البيت مثل /يَنْتَسِبْ/ ويقال عن القافية إنها **مقيدة**.

ب. قد يكون الروي متبوعا بأحد الحروف الألف أو الواو الياء أو الهمزة الساكنة، والقافية في هذه الحالة **مطلقة** وما يتلو الروي يسمى **وصلًا**.

الروي يكون هنا متحركًا وجوبا ، وتسمى حركته **المُجرى**.

ج. قد يقع الروي قبل حرفين من نهاية البيت ويكون الوصل في هذه الحالة هاء متحركة وذلك مثل :

يا ليلُ الصبّ متى غدُهُ   أقيامُ السَّاعةِ موعدهُ

الدال هنا روي وحركته **مجرى** ، والهاء وصل وحركتها **النفاذ** ، والواو الناتجة عن الإشباع هي **خروج**.

في معلقة لبيد بن ربيعة التي مطلعها :

{**عفت الديار مَحلّها فمُقامُها**}

النفاذ فتحة والخروج ألف.

2. مواقع الوصل

يكون **الوصل** واوًا أو ياء أو هاء ساكنة أو متحركة.

وللوصل موقعان في القافية : إما في آخر البيت ويكون في هذه الحالة ساكنا، وإما متبوعًا بحرفٍ ويكون في هذه الحالة متحركا يتلوه حرف ساكن هو الخروج.

ومن الناحية اللغوية فإن الوصل قد يكون للإشباع أو منقلبا عن تنوين أو ألف تثنية أو واو جمع.

عندما ينتهي البيت بحرف التاء فالشاعر يعتمد حرفا قبلها وذلك مثلما ورد في قصيدة زهير التي مطلعها :

إن الرزية لا رزية مثلها   ما تبتغي غطفان يوم أضلت

الشاعر أنهى أبيات قصيدته بالكلمات:{أضلت ، أحلت، وحلَّت، فانجلت، وعلت..} واعتمد اللام المضاعفة قبل التاء.

أما الكاف فإن حكمها مثل حكم التاء، ففي قصيدة ابن زيدون التي مطلعها:

يا ليلُ طُل، لا أشتهي   إلا بِوَصْلٍ قصرك.

ترى الأبيات تنتهي بالكلمات: {قصرك، قمرك، خبرك، غدرك..} والشاعر اعتمد الراء قبل الكاف. وبصفة عامة فإن الشعراء يتجنبون جعل الضمير أو نهايته رويا، وينطبق هذا على الألف، والواو، والياء والهاء ،والكاف، والميم.

في قصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

أقُول لأطلاحٍ بَرى هطلانُها   بِنَا عَنْ حَواني دأْبِهَا المُتَلَاحِكِ

أنهى الشاعر أبيات قصيدته بالكلمات : {المتلاحك، رحالك، الهوالِكِ، حارِكِ، المتدارِكِ..} ونراه نهج نهج المقصورات فأخذ الكاف كأصل في كلمة ولم يستعمله ضميرًا إلا في بيتين.

ومن خلال هذه الأمثلة نرى أن الروي له صلة بالمعجم ، وذلك من خلال انتمائه إلى أصول الكلمات. أما الوصل فهو مرتبط بالنحو فهو إن كان مكملا لحركة إعرابية أو ضميرًا فإنه **مونيم نحوي** كما يقول اللسانيون وإن كان هاء أو تاء أو كافًا فهو يبقى منتميا إلى هذا الصنف من الوحدات.

3.مركب الروي

القافية العربية تصنف إلى ما يسبق الروي وما يتلوه. وما تلا الروي تابع له : فالمجرى حركته والوصل وصله. ولذا فإننا نسمي سلسلة الحروف والحركات التي يتصدرها الروي **مُركَّب الروي** أو **ركن الروي**.

في بيت الشيخ عبد الحميد بن بديس :

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسِبْ

مركب الروي مقصور على الباء الساكنة ونكتب :

مركب الروي = ب + ∅ حيث ∅ يشير إلى لا شيء.

في بيت أبي فراس:

بدوت وأهلي حاضرون لأنني أرى أن دارًا لست من أهلها قفرُ

مركب الروي = الروي+ الوصل= /رُو/

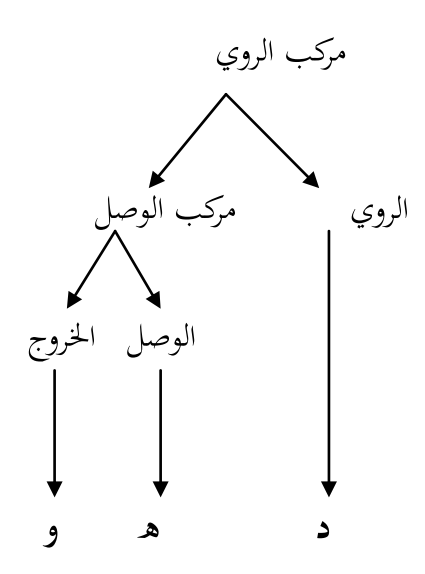
في بيت الحصري:

نَصَبَتْ عَيْنَايَ لهُ شَـرَكًـا   في النَّوْمِ فَعَـــزَّ تَصَيُّدهُ

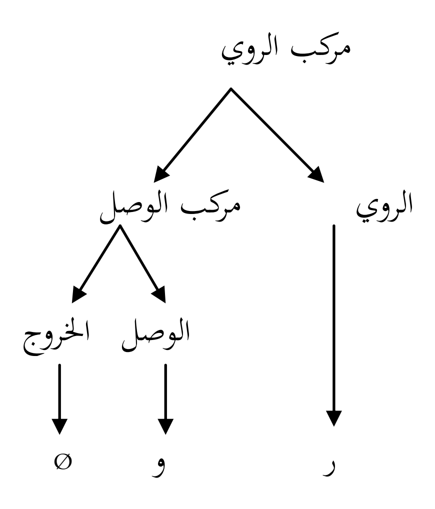
مركب الروي = الروي+ مركب الوصل

مركب الوصل = الوصل + الخروج = /هُو/

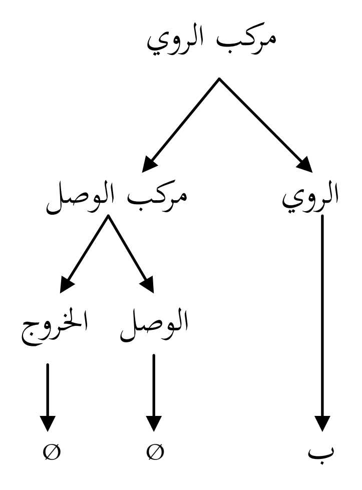
ويكون لدينا المخطط التركيبي:



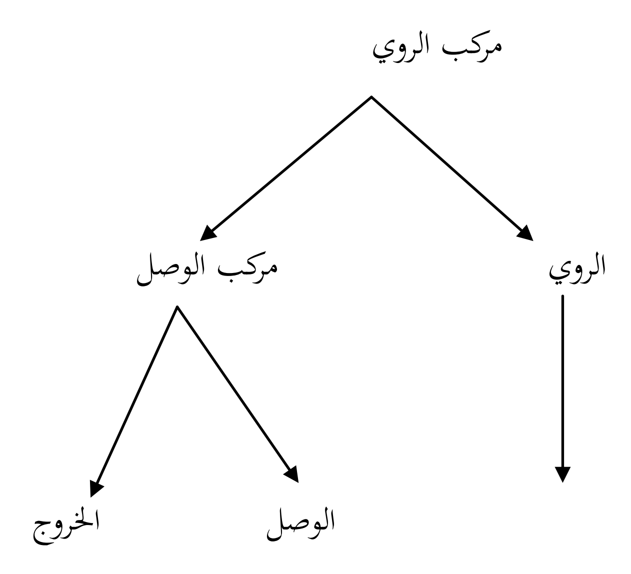
في القافية / **قفرُ** / يكون لدينا المخطط التركيبي:



في قافية /**ينتسب**/ يكون لدينا المخطط التركيبي:



وكما نرى فإنه بإمكاننا إخضاع بنية مركب الروي إلى المخطط العام:



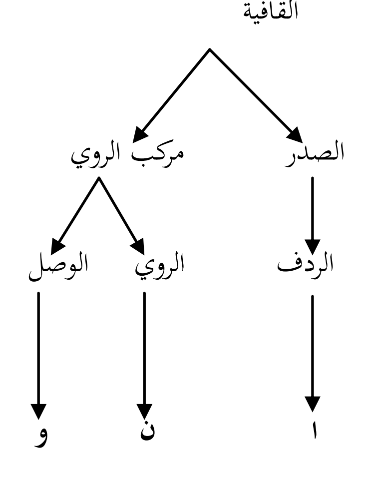
المبحث 12

هيكلة القافية

1. أركان القافية

كما تنقسم الجملة إلى الركن الذي يحتوي على المسند والركن الذي يحتوي على المسند إليه، فإن القافية تنقسم إلى الركن الذي يسبق الروي وهو **الصدر** والركن الذي يتبعه وقد سميناه **مركب الروي**. والصدر على ثلاثة أنواع وذلك حسب أصناف القافية.

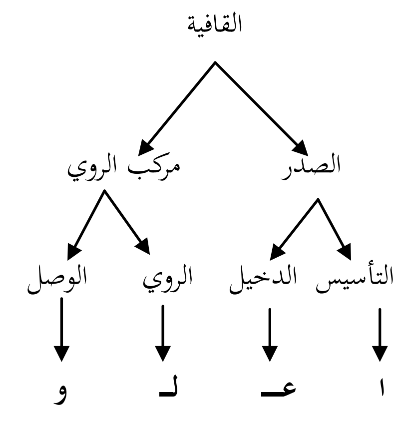
في القافية المردفة: الصدر مكون من حرف واحد وهو الردف.
مثال {ـانو} في {ريحانُ}، وبنية حروفها كالآتي:



وبطريقة مماثلة تحدد القافية المردفة عند اقترانها بالمقيد أو بالقافية ذات الخروج.

القافية المؤسسة: الصدر فيها عبارة عن حرفين : ألف التأسيس والدخيل.

مثال: {ـَاعِلُو} في {فاعل} بنيتها كالآتي:



القافية المجردة: هنا الصدر لا يحتوي على أي حرف متكرر. ويعوض في المخطط بالرمز Ø .

هذه باختصار بُنى القوافي. وللتبسيط لم ندخل الحركات واقتصرنا على الحروف بمعناها التقليدي.

المبحث 11

أصناف القوافي

1.التصنيف الأساسي

تصنف القوافي بالنظر لما بعد الروي وما قبله.

فما بعد الروي فهو على قسمين : المقيد وهو الخالي من الوصل والمطلق وهو الموصول بحرف أو أكثر.

وما قبل الروي يقسم إلى ثلاثة أقسام : القوافي الوؤسسة والقوافي المردفة والقوفي المجردة من الردف والتأسيسي.

وإذا قارنا بين الصنفين فإننا نحصل على ستة أصناف من القوافي:

القوافي المقيدة المجردة

القوافي المقيدة المردفة

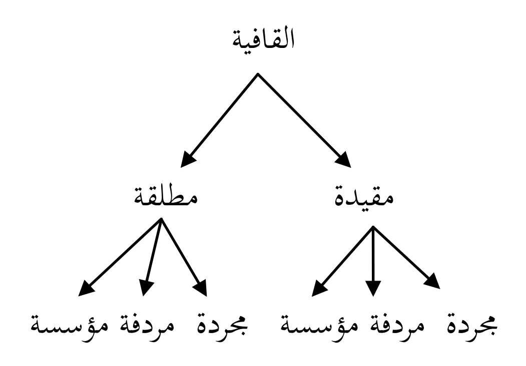
القوافي المقيدة المؤسسة

القوافي المطلقة المجردة

القوافي المطلقة المردفة

القوافي المطلقة المؤسسة

والمخطط الآتي يوضح هذا التقسيم:



ومن العروضيون من يجعلها تسعة أصناف وذلك بتقسيم المطلق إلى مطلق بدون خروج ومطلق ذي خروج. فيبقى المقيد كما ذكرنا أما المطلق فإنه يصبح على ستة أضرب: مطلق مجرد ، ومطلق مجرد بخروج ، ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج ، ومطلق بتأسيس ، ومطلق بتأسيس وخروج.

2.أصناف القوافي المطلقة

التصنبف السابق عام ويـمكن إجراء تصنيف أكثر دقة وذلك حسب كل نمط. فالمقيد صنف واحد ولكن المطلق يأتي على أنواع مختلفة.

فالقافية المطلقة قد تكون بدون خروج أو ذات خروج.

والخالية من الخروج على أربعة أصناف :

- ما وصله ألف، وما وصله ياء، وما وصله واو، وما وصله هاء ساكنة.
- أما القافية ذات الخروج فخروجها قد يكون ألفا أو ياء أو واوا.

وكل هذا ستة أصناف. وإن وزعت هذه الأصناف على الأنماط الثلاثة : الردف والتأسيس والتجريد، فإنه يكون لدينا على الأقل 18 قافية مطلقة.

3.أصناف القوافي المردفة

إذا كان التأسيس واحدا فإن الردف مرتبط بنوعية حرف العلة الذي يسبق الروي.

فالمردف يصنف مبدئيا حسب ثلاثة أصناف: ما ردفه ألف، وما ردفه ياء، وما ردفه واو.

ولكنه يجوز مزج الواو مع الياء بحيث يمكن دمج المردفة بالواو والمردفة بالياء في صنف واحد.

ويظهر من خلال هذا أن تصنيف القوافي إلى ستة أضرب أو تسعة ، هو تصنيف تبسيطي ، الغرض منه تعليمي. وإنما أنواع القوافي كثيرة إذا بنينا تصنيفها على الصفات التي تميز بين كل ثنائية منها.

المبحث 12

الصفات المميزة للقوافي

1.الصفات الأساسية

القوافي مثل أصوات اللغة ، لها صفات تميز كل واحدة منها عما يغايرها. ويمكن استعمال التقنيات الفونولوجية التقابلية في هذا الميدان بطريقة مثمرة توضح المفاهيم وتسهل الممارسة التطبيقية.

1. أولى الصفات وأبرزها هي انتماء الروي إلى حرف من الحروف. وهي شبيهة إلى حد كبير بانتماء الصوت إلى مخرج من المخارج. وهذه الصفة غير ثنائية، لأن القافية النونية مثلا لا تتقابل مع البائية وحدها. ولكنها تتقابل مع اللامية والسينية وكل الحروف الأخرى.

2. الصفة الثانية هي التي تميز بين المقيد والمطلق وهي صفة ثنائية تقابلية.

3. الصفة الثالثة متعلقة بالردف. القافية المردفة تتقابل مع المؤسسة والمجردة. فما هو مردف لا يستطيع أن يكون مؤسسا أو مجرداً.

4. الصفة الرابعة تخص التأسيس. وتتقابل فيه القافية مع الردف والتجريد.

5. الصفة الخامسة هي التجريد من الردف والتأسيس. والقافية إن كانت مجردة فهي غير مردفة وغير مؤسسة في كل تحقيقاتها.

ويمكن تصنيف المطلق من القوافي إلى ما يحتوي على خروج وما هو خال منه.

2.قوافي المعلقات

هذه الصفات الأساسية يمكن أن نضعها في جدول لدراسة مجموعة من القوافي. واخترنا كمثال المعلقات السبع. وها هي مطالعها :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل **بسقط اللوى بين الدخول فحومل** { امرؤ القيس }

لخولة أطلال ببرقة ثهمـــــــد **تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد** { طرفة بن العبد }

أمن أم أوفى دمنـــة لم تكلـــم **بحومـــانة الدراج فالمتـــثلم** { زهير بن أبي سلمى}

عفت الديار محـــلها فمقـامها **بـــمنـــى تأبد غولها فرجامها** { لبيد بن ربيعة}

ألا هبي بصحـــنـــك فاصبحينا **ولا تدعي خمور الأنـــدرينا** { عمرو بن كلثوم}

هل غادر الشعراء من متـــردم **أم هل عرفت الدار بعد توهم** { عنترة}

آذنـــتـــنا ببـــينها أسمـــــاء **رب ثاو يمــل منه الثـــواء** { الحارث بن حلزة}

المعلقة		الروي	مردفة	مؤسسة	مجردة	مطلقة	الخروج
امرؤ القيس	فَحَومَلِ	ل	–	–	+	+	–
طرفة	اليَدِ	د	–	–	+	+	–
زهير	المتثَلمِ	م	–	–	+	+	–
لبيد	فرجامها	م	+	–	–	+	+
ع. بن كلثوم	الأندرينا	ن	+	–	–	+	–
عنترة	توَهُّمِ	م	–	–	+	+	–
الحارث بن..	الثواء	ء	+	–	–	+	–

في هذا الجدول أخذنا من كل معلقة كلمة تنهي بيتا أو شطرا.

العلامة زائد { + } تشير إلى أن القافية تملك الصفة المذكورة.

العلامة ناقص { – } تشير إلى عدم امتلاك الصفة.

المبحث 13

تكافؤ وتقابل القوافي

1.التقابل بين القوافي

صفات القوافي التي ذكرناها في المبحث السابق صفات عامة. فالبيتان:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح عنك بأمثلِ

ودع هريرة إن الركب مرتــحلُ وهل تطيق وداعًا أيها الرَّجُـــــلُ

مبنيان على قافية مجردة مطلقة رويها اللام. ولكنه لا يجوز أن تدخل كلمة مثل {أمثلي} في قصيدة الأعشى كما لا يجوز أن يُقحَم {الرجلو} في معلقة امرئ القيس. والفرق آت من كون الوصل ياء في القافية الأولى وواوا في الثانية.

ويقودنا هذا إلى المبدإ الآتي:

مبدأ تكافؤ القوافي : تتكافأ القافيتان إذا جاز ورودهما في نفس القصيدة العمودية.

قصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

وقفتُ على رَبْعٍ لميَّة نَاقَتِـــي فمازِلتُ أبكي عنده وأُخَاطِبُهْ

وقصيدة بشار:

جفا وده فازورَّ أو مل صَاحِبُهْ وأزرى به ألا يزالُ يعاتبـــُهْ

لهما أبيات مشتركة في كلمة القافية مثل : {مشاربه } في :

يُعَرِّجْنَ بالصـــــمّان حتى تعذّرت **عليهنّ أربَاعُ اللـــــوى ومَشَارِبُهْ** {ذو الرمة}
إذا أنتَ لم تشرب مرارًا على القذى **ضمئتَ وأي الناس تصفو مشارِبُهُ** {بشار}

ومثل: {كواكبه } في :

تَلَوَّمَ يهْياءٍ بياهٍ وقد مَـــضَى **من الليل جوزٌ واسبطرّتْ كَوَاكِبُهُ** {ذو الرمة}
كأنّ مُثَارَ النَّقْعِ فوق رؤوسِنَا **وأسيافنا ليلٌ تـــهاوى كواكبه** {بشار}

وبإمكاننا أن نقول إن القافيتين متساويتان في هذه الحالة.

التكافؤ بين القوافي لا يشترط التساوي حرفًا حرفًا. فالقافية في {رُكُودِ} وفي {الوَلِيدِ} متكافئتان لأن الردف بالواو يمتزج بالرد بالياء .وبالفعل فالكلمتان وردتا في نفس قصيدة ذي الرمة التي مطلعها: {هَلْ تَعْرِفُ المَنْزِلَ بِالْوَحِيدِ}.

2.التقابل بين القوافي

مثلما تتقابل الأصوات في الفونولوجيا فإن القوافي تتقابل في النظام الذي يسيرها. فالتكافؤ الذي ذكرناه يحدد لنا نمطًا شبيهًا بالفونيم في علم الأصوات. فكما أن بعض الوحدات الصوتية هي مجرد تأديات لحرف واحد أو حركة واحدة فسلسلة أصوات مجال القافية في {ركودي} و {وليدي} تختلف ولكنهما تأديتان لقافية واحدة.

وبنفس الطريقة فإن اختلاف الدخيل في القصيدة الواحدة هو اختلاف صوتي وليس اختلافًا في القافية. فالقوافي في {فاعلو} و {نائلو} و {جاهلو} تأديات لقافية واحدة.

بعض القوافي تختلف في صفة واحدة وذلك مثل: {صانِعُو} و {شارعي} حيث الاختلاف يكون في الوصل. والاختلاف نفسه واقع بين قافية {الرجلُو} وقافية {أمثلِي}. بحيث أنه يمكننا أن نكتب:

قافية {صانعو}/ قافية {شارعي} = الوصل {و} / الوصل{ي}

قافية {الرجلو}/ قافية {أمثلي} = الوصل {و} / الوصل{ي}

هذا يعني أن الوصل بالواو يتقابل مع الوصل بالياء.

وبنفس الطريقة نرى أن الوصل بالواو أو الألف أو الياء وظيفي.

هذه التقابلات المبنية على المبدإ الأساسي الذي يحدد تكافؤ القوافي سيحدد بدقة كل أصناف القوفي. وعلى هذا الأساس فإن الجدول التصنيفي للمعلقات سيعدل بإضافة أنواع الردف والوصل مثلا.

3.الصفات المميزة بالنسبة للحروف

لاحظ أننا عند تصنيفنا للقوافي ركزنا أساسا على الحروف وأهملنا القوافي. ولذا فإنه علينا أن ننظر بإمعان لكل العناصر التي ترد في القافية حتي يتبين لنا ما هي العناصر التي تلعب دورا تمييزيا وما هي التي لا تلعب هذا الدور.

نذكّر بأن حروف القافية في النظرية التقليدية ستة : الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل. خمسة منها لازمة بعينها. والحرف السادس الذي هو الدخيل لا يلزم منه إلا الموقع.

واختلاف القوافي خاضع لعوامل مختلفة كامتلاك الصفة أو عدم امتلاكها أو كاختلاف في الحروف.

1. بالنسبة للروي فكل القوافي تملك رويا والاختلاف بينها يكون إذن في اختلاف هذا الحرف.

2. قد تختلف القافية في الوصل بأن تكون إحداها موصولة والأخرى غير موصولة، أو أن تكون القافيتان موصولتان ولكن واحدة منها ذات خروج والأخرى بدون خروج، أو أن يكون الاختلاف بينهما في حرف الوصل أو حرف الخروج.

3. تختلف القوافي في الردف إذا كانت إحداهما مردفة والأخرى بدون ردف أو كان الاختلاف في حرف الردف مع العلم أن الواو والياء يتبادلان.

4. وتختلف القوافي في التأسيس فقط إذا كانت إحداهما مؤسسة والأخرى غير مؤسسة.

أما الاختلاف بالنسبة للدخيل فهو تابع للاختلاف في التأسيس وليس في طبيعة الحرف الذي يأتي في موقع التأسيس.

4.الصفات المميزة بالنسبة للحركات

نذكر بأن حركات القافية هي المجرى والنفاذ والحذو والرس والاشباع والتوجيه.

1. **المجرى** هو حركة حرف الروي وتختلف القافيتان من ناحية المجرى إذا كانت إحداهما ذات مجرى والأخرى دون مجرى أي إذا كانت إحداهما مطلقة والأخرى مقيدة. أو إذا كان الاختلاف في الحركة نفسها. وفي هذا الحالة قد يكون الوصل بأحد الحروف الألف والواو والياء ويؤول الاختلاف إلى اختلاف في الوصل، وقد يكون الوصل هاء وفي هذه الحالة تلعب حركة الروي دورا تمييزيا حقيقيا.

2. **النفاذ** هو حركة هاء الوصل وقد تكون فتحة مثل {فمقامُهَا} وضمة مثل{غَدُهُ} وكسرة مثل { أطلالِهِ}. وحرف الخروج ناتج عن النفاذ وملازم له بحيث إن الاختلاف في النفاذ هو اختلاف في الخروج.

3. **الحذو** هو حركة ما قبل الردف. والردف ناتج عن هذه الحركة بحيث أن الاختلاف في الحذو هو اختلاف في الردف.

4. **الرس** هو حركة ما قبل ألف التأسيس وهو فتحة دائما. والاختلاف في الرس هو اختلاف في التأسيس.

5.**الإشباع** هو حركة الدخيل وهو كسرة في معظم الحالات والاختلاف في الاشباع هو أيضا اختلاف في التأسيس.

6. **التوجيه** هو حركة ما قبل الروي المقيد. والشاعر لا يلتزم دوما بحركة واحدة. فالضمة قد تجتمع مع الكسرة دون قبح ، ولكن تجاور الفتحة مع ما خالفها من حركات نادر ومكروه. وكل هذا يجعل الصفة التمييزية للتوجيه ضعيفة.

4.أصناف القوافي

1. التصنيف المبسط للقوافي هو الذي يقسمها إلى ستة أنماط أو تسعة إذا جزأنا المجرد إلى ما هو بدون خروج وما هو ذو حروج. هذا التصنيف يمكن تدقيقه بالنظر للخصائص التمييزية المتعلقة بالحروف والحركات.

فالمقيد المجرد مثلا يصنَّف حسب حركة ما قبل الروي أي حسب التوجيه إلى ثلاثة أصناف : ما توجيهه فتحة وما توجيهه ضمة وما توجيهه كسرة.

والمطلق يصنف حسب الوصل إلى ما وصله ألف ، وما وصله واو ، وما وصله ياء، وما وصله هاء ساكنة ، وما خروجه ألف ، وما خروجه واو ، وما خروجه ياء. وهو سبعة أصناف.

والمردف يصنف إلى ما ردفه ألف وما ردفه واو أو ياء. وهو صنفان.

أما المؤسس فإنه صنف واحد.

هذا وإن بعض الأصناف يمكن تجزيؤها من جديد حسب طبيعة حركة الروي.

2. وهذا التصنيف للصفات سينعكس على بنية القوافي نفسها فيكون لدينا :

قواف مقيدة مطلقة على ثلاثة أصناف حسب التوجيه.

قواف مقيدة مردفة على صنفين : المردف بالألف والمردف بالواو أو الياء.

قواف مقيدة مؤسسة على صنف واحد.

بحيث أن القوافي المقيدة التي كانت على ثلاثة أصناف أصبحت مجزأة إلى ستة أنماط.

3. أما القوافي المطلقة فإن أصنافها الثلاثة ستنقسم إلى عدد كبير من الأنماط بإمكاننا أن نحددها كلها باللجوء إلى مبدإ تكافؤ القوافي.

فالموصولة بالألف قد تكون مجردة مثل {وجدا} أو مردفة بالألف مثل { مهادا} أو مردفة بالواو أو الياء مثل { سهولا و عميلا } أو مؤسسة مثل { سائلا }. وهي أربعة أنماط.

والموصولة بالواو هي مثل الموصولة بالألف وتأتي على أربعة أنماط : مجردة ، ومردفة بالألف ، ومردفة بالواو أو الياء ، ومؤسسة.

والموصولة بالياء كذلك على أربعة أنماط. بحيث أن الوصل بالألف أو الواو أو الياء يعطينا 12 نمطا من القوافي.

أما الموصولة بالهاء الساكنة فإن حركة الروي تلعب فيها دورا تمييزيا فتفصل بين {كتبَه} و{كتبُه} و {كتبِه} بحيث أن عدد أنماطها يصبح 12.

ويكون عدد القوافي المجردة دون خروج : 12 + 12 أي 24 قافية.

4. أما القوافي المطلقة ذات الخروج فإن خروجها قد يكون ألفا أو واوا أو ياء.

فما خروجه ألف فقد يكون مجردا مثل {رحلَها } أو {رحلُها } أو {رحلِها } وذلك باعتبار حركة الروي مميزة للقوافي وهذه القوافي تأتي على ثلاثة أنماط.

وقد يكون ما خروجه ألف مردف بالألف مثل {جبالها} واعتماد حركة الروي يجعلها ثلاثة أنماط.

ويكون ما خروجه ألف مردف بالواو أو الياء مثل {سهولـُها، سهولـَها ، سهولِها} وهو أيضا على ثلاثة أنماط.

أما المؤسس من القواقي التي خروجها الألف مثل { سائلها } فحركة الروي تجعله أيضا موزعا على ثلاثة أنماط.

وبهذا يصبح عدد القوافي التي خروجها الألف يساوي 12 قافية.

ويتبادر للذهن أن الذي خروجه واو مثل الذي خروجه ألف ، ولكن حركات الروي لا تتوزع بطريقة عشوائية على الضمير. فإنك تقول مع الإشباع {رَحْلَهُو} و {رَحْلُهُو} ولكنك لا تقول {رَحْلِهُو} ولا تتوزع من حركة الروي على ما خروجه الواو إلا حركتان. وبهذا يصبح عدد القوافي التي خروجها الواو يساوي 8 قواف.

أما ما خروجه ياء مثل {غدِهي} فإن الضمير لا يقبل فيه إلا كسرة الروي. ويكون عدد قوافيه 4 قواف.

وفي الأخير فإن القوافي ذات الخروج يكون عددها : 12 + 8 + 4 أي 24 قافية.

إذا جمعنا القوافي بدون خروج والقوافي ذات الخروج فإننا نحصل على عدد القوافي المطلقة وهو : 24 + 24 = 48 قافية.

5. وفي الخلاصة فإن قوافي الشعر العربي من ناحية صفاتها التمييزية هي :

54 قافية : 6 منها مقيدة و48 مطلقة.

6. هذا العمل الذي قمنا به هو بناء لنظام القوافي العربية وهو شبيه من ناحية المنهجية ببناء النظام الفونولوجي في علم الأصوات. وسيقودنا إلى وضع خريطة وفية لأنماط القوافي العربية ، وذلك بمقارنة هذه الأنماط باستعمالات الشعراء.

المحور الثالث

القافية والوزن

المبحث 14

القافية ونموذج البيت

1.مفهوم البحر

يعتقد الكثير من الدارسين أن أصناف الشعر العربي أو أوزانه هي البحور وأن عددها ستة عشر. ولكننا إذا تأملنا هذه الأبيات:

فاقنع بما قسّم المليكُ فإنما	**قَسَمَ الخلائقَ بيننا علَّامُـــــها**
تلك الطبيعة قف بنا يا ساري	**حتى ترى عجائب صنع الباري**
أين الشبابُ وأية سَلَـــــكا	**لا، أين يُطْلَبُ؟ ضلَّ بل هَلَكَا**
ما يوم وصلكِ وهو أقصر منْ	**نَفَسٍ بأطولِ عيشةٍ غـــــالي**
وطنٌ دعا وفتًى أجَـــــابْ	**بُورِكْتَ يا عزْمَ الشَّبَـــــابْ**
أوصلت صَرْمَ الحبـــــلِ مِن	**سَـــــــلْمَى لطول جنابها**

لرأيناها كلها من بحر واحد هو الكامل مع أنها مختلفة اختلافًا واضحًا بحيث أنه لا يجوز أن تجتمع في قصيدة عمودية واحدة بيتان مما ذكر. وقد نتساءل بعد ملاحظتنا لهذا التباين عن مفهوم البحر. هذا المفهوم حددناه في أبحاث سابقة كما يلي:

تعريف 1 : البحر هو مجموعة من نماذج القصائد

نماذج القصائد يسميها العروضيون أضرب الشعر. وللضرب معنيان.

معنى1: الضرب هو آخر تفعيلة من البحر.

معنى2: الضرب هو صنف من القصائد.
المعنى الأول يعرفه كل دارس للعروض ، والمعنى الثاني ظاهر من قولهم {جاء الشعر على ثلاثة وستين ضربا} أي على ثلاثة وستين نوعا.

2. التكافؤ العروضي

في الشعر العربي العمودي كل أبيات القصائد الواحدة متكافئة عروضيا، ويمكن تعريف التكافؤ كما يلي:

تعريف: في الشعر العمودي يتكافؤ البيتان من ناحية الوزن إذا جاز أن يجتمعا في قصيدة واحدة.

هذا التعريف هو الذي مكن الخليل ضمنيا من تحديد أضرب الشعر ثم تجميع هذه الأضرب حسب تشابهها إلى البحور المعروفة.

3.القافية ومبدأ التكافؤ العروضي

إذا تأملنا الأبيات:

لله أيامنا المـــــواضـــي	**لو أن شيئا مضى يـعودُ**
عينــــاك دمعهما سجال	**كأن شأنيهما أوشـــــالُ**
منْ لي بمخضوبة البنان	**منْ لي بمعسولة اللسان**
اللوم للعاشقـــين لـــوم	**لأن خطب الهوى عظيم**

فإننا نرى أنها من ضرب واحد هو مخلع البسيط الذي وزنه :

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

ولكنه لا يجوز أن يجتمع في قصيدة واحدة بيتان من هذه الأبيات.والعائق هو اختلاف القوافي. ففي الشعر العمودي القافية موحدة ولا يمكن لبيت رويه الباء مثلا أن يدخل في لامية ولا لبيت قافيته مؤسسة أن يُضَمَّن في قصيدة قافيتها مردفة. ويقودنا هذا إلى تفصيل التعريف السابق كما يلي.

تعريف: في الشعر العمودي يتكافؤ البيتان إذا جاز أن يجتمعا في قصيدة واحدة. ويقتضي هذا، الاتفاق في الوزن والقافية.

الاتفاق في الوزن هو أن يكون الوزنان من ضرب واحد ، والاتفاق في القافية أن يكونا من نمط واحد وروي واحد.

4.الصفات المميزة لنمط القصيدة.

نمط القصيدة هو نموذج بيتها. والصفة الأولى هي صفة الوزن، ويمكن تقسيمها إلى صفتين: البحر، وضرب البحر.

الضروب مرتبة ويمكن أن يشار كما ذكرنا ذلك إلى الضرب برقم أو بوصف عروضه وضربه كأن تقول: الكامل الثاني أو الكامل التام السالم العروض والمقطوع الضرب، الكامل الخامس أو الكامل الذي عروضه حذاء وضربه أحذ مضمر.

أما الصفات الأخرى فإنها خاصة بالقافية. وهي مكونة من انتماء حرف الروي إلى فونيمات اللغة والصفات المميزة التي حددناها في المباحث السابقة.

وعلى هذا الأساس يصبح جدول أنماط المعلقات السبع مبنيا على الصفات الآتية:

م. امرئ القيس/ حوملِ: { الطويل الثاني ، لامية ، مطلقة وموصولة بالياء ، مجردة }

معلقة طرفة / ثهمدِ : { الطويل الثاني ، دالية ، مطلقة وموصولة بالياء ، مجردة }

معلقة زهير/ تكلَّمِ : { الطويل الثاني ، ميمية ، مطلقة وموصولة بالياء ، مجردة }

معلقة لبيد / فرجامُها : { الكامل الأول ، ميمية ، ، مطلقة وموصولة بالهاء المتحركة خروجها الألف ، وردفها بالألف }

م. ع. بن كلثوم/الأندرينا:{الوافر الأول، نونية،مطلقة وموصولة بالألف، مردفة بالياء}

م عنترة / توهُّمِ : { الكامل الأول ، ميمية ، ، مطلقة وموصولة بالياء ، مجردة }

م. الحارث/ أسماءُ : {الخفيف الأول، همزية، مطلقة وموصولة بالواو، مردفة بالألف }

المبحث 15
الأوزان العروضية للقوافي.

1.أصناف القوافي من ناحية الوزن

صنف القدماء القوافي تصنيفًا ثانويا مرتبطًا بعدد المتحركات الموجودة بين الساكنين الأخيرين وإذا سمينا ركنًا سلسلة المتحركات من النوع :

011110 ، 01110 ، 0110 ، 010 ، 00

فإن أوزان القوافي تكون كالآتي:

- **المتكاوس** وهو من القوافي ما ركنه رباعي المتحركات :011110 .
- **المتراكب** وهو من القوافي ما ركنه ثلاثي: 01110.
- **المتدارك** وهو من القوافي ما ركنه ثنائي: 0110
- **المتواتر** وهو من القوافي ما ركنه أحادي: 010
- **المترادف** وهو من القوافي ما ركنه خال من المتحركات: 00.

الأسئلة التي تطرح على الدارس هي : ما فائدة هذا التصنيف ؟ ما هي علاقته بالتصنيف السابق ؟ هل يمكن الاستغناء عن أحدهما. كل هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها في الفقرات التالية.

2. أوزان القوافي المردفة

القافية المردفة تأتي على ثلاثة أصناف كبرى :

- القافية المردفة المقيدة
- القافية المردفة المطلقة دون خروج
- القافية المردفة المطلقة ذات خروج

علاقة القوافي المردفة بأوزانها نحددها في هذه النظرية :

نظرية 15. 1 : وزن القافية يحدده صنف القافية إن كانت مردفة.

البرهان : بالنسبة للقافية المردفة المقيدة فإنها تكون حتما من المتكاوس {00}. وذلك مثل {أمجادْ} و {رحيمْ}.

أما القافية المردفة الموصولة دون خروج فتسلسل الحروف فيها يكون كالآتي : {الردف + الروي + الوصل}.

الردف ساكن والروي متحرك والوصل ساكن. هذه القافية وزنها { 010 } وهي من المتواتر. وذلك مثل : { المتعالي}.

القافية المردفة الموصولة بمتحرك هي ذات خروج ويكون تسلسل الحروف فيها: {الردف+ الروي+ الوصل+ الخروج}.

الردف ساكن والروي متحرك والوصل متحرك والخروج ساكن. هذه القافية وزنها { 0110 } وهي من المتدارك. وذلك مثل: {جنابـها}

وتلخيصا لما قيل فإن:

القافية المردفة المقيدة وزنها من المتكاوس {00}

القافية المردفة المطلقة دون خروج وزنها { 010 } وهي من المتواتر.

القافية المردفة المطلقة ذات الخروج وزنها { 0110 } وهي من المتدارك

هذا ينهي البرهان على النظرية.

3.أوزان القوافي المؤسسة

القافية المؤسسة تأتي على ثلاثة أصناف كبرى:

القافية المؤسسة المقيدة

القافية المؤسسة المطلقة دون خروج

القافية المؤسسة المطلقة ذات الخروج

ونريد هنا أن نبرهن على نظرية شبيهة بالنظرية السابقة وهي :

نظرية 15. 2 : وزن القافية يحدده صنف القافية إن كانت مؤسسة.

البرهان : لنذَكِّر بأن ألف التأسيس ساكنة والدخيل متحرك.

القافية المؤسسة المقيدة يكون تسلسل الحروف فيها كالآتي :

التأسيس+ الدخيل + الروي. ووزنها : {010} مثل: {قاربْ}

القافية المؤسسة الموصولة دون خروج يكون تسلسل الحروف فيها :

التأسيس + الدخيل+ الروي+ الوصل. ووزنها { 0110 } مثل{مشاربهْ}.

القافية المؤسسة الموصولة ذات الخروج يكون تسلسل الحروف فيها:

التأسيس+ الدخيل+ الروي+ الوصل+الخروج. ووزنهـا { 01110 } وذلك مثل {حبائبها}.

وتلخيصا لما قيل فإن:

القافية المؤسسة المقيدة وزنها {01} وهي من المتواتر
القافية المؤسسة المطلقة دون خروج وزنها { 0110 } وهي من المتدارك.
القافية المؤسسة المطلقة ذات الخروج وزنها { 01110 } وهي من المتراكب.

وهذا ينهي البرهان على النظرية 2 .

4.أوزان القوافي المجردة

القافية المجردة على ثلاثة أصناف:

القافية المجردة المقيدة
القافية المجردة المطلقة دون خروج
القافية المجردة المطلقة ذات الخروج

القافية المجردة المقيدة قد يكون وزنها {010} مثل: {كلما قلت له قدْ}.
وقد يكون وزنها {0110} مثل :{**شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسبْ**}
وقد يكون وزنها {01110} مثل: :{**وشرِبْ** }.
وقد يكون وزنها {011110} مثل:{ **قد جَبَرَ الدنيا الإلهُ فجبرْ**}

فالقافية المجردة المقيدة وزنها قد يكون :{010} أو {0110}أو {01110} أو {011110} أي أنها تستطيع أن تكون إما من المتواتر أو المتدارك أو المتراكب أو المتكاوس.

كما نرى، فإن القافية المجردة المقيدة لا يضبط وزنها ضابط.

والشأن كذلك بالنسبة للقوافي المجردة المطلقة.

القافية المجردة الموصولة دون خروج تنتهي بالروي والوصل : أي بمتحرك وساكن {....01} وما قبل هذا فد يكون ساكنا أو متحركا واحدا أو متحركين أو ثلاثة متحركات ويكون وزن القافية من أحد الأنماط: {010} ، {0110} ، {01110} ، {011110} وتكون القافية إما من المتواتر أو المتدارك أو المتراكب أو المتكاوس.

وهنا نرى أيضا أنه لا يضبط وزن القافية شيء.

في القافية المجردة الموصولة ذات الخروج القافية تنتهي بالروي والوصل والخروج أي بمتحركين وساكن {....011} وما قبل هذا فد يكون ساكنا أو متحركا واحدا أو متحركان، فينتمي وزن القافية إلى أحد الأنماط: {0110}،{01110}،{011110}. وتكون القافية إما من المتدارك أو المتراكب أو المتكاوس.

وهنا نرى أيضا أنه لا يضبط وزن القافية شيء. ما عدى امتناع المتواتر في هذا النوع من القوافي.

إن القافية المجردة بخلاف المردفة أو المؤسسة غير محددة الوزن. وصفة الوزن لها هنا نوع من الدلالة. فهي التي تفصل بين أنواع القوافي المجردة بحيث يكون لدينا: قافية مجردة من المتواتر، وقافية مجردة من المتدارك، وقافية مجردة من المتراكب، وقافية مجردة من المتكاوس.

وخلاصة القول فإن تصنيف القوافي حسب أوزانها ثانوي وهو بدون أي فائدة بالنسبة للقوافي المردفة والمؤسسة. أما فائدته بالنسبة للقوافي المجردة فهي نسبية. وسنرى أن وزن القافية في هذه الحالة ناتج عن البحر والضرب الذي تنتمي إليه القصيدة.

5. أوزان القوافي ناتجة عن أضرب الشعر

لزوم العلة في نهاية البيت أو ما جرى مجراها ، تجعل هذه النهاية ثابتة الوزن غالبا. ويقال عن الضرب في هذه الحالة إنه جامد.

في الطويل الأول: الضرب مفاعيلن {0101011} والقافية تكون فيها من المتواتر {01}.

في الطويل الثاني الضرب مفاعلن {011011} والقافية تكون فيه من المتدارك {0110} .

في الطويل الثالث الضرب فعولن{01011} والقافية تكون فيه من المتواتر {010}.

في البسيط الأول الضرب فَعِلُنْ {0111} والقافية تكون فيه من المتراكب {01110}.

في البسيط الثاني الضرب فِعْلُنْ {0101} والقافية تكون فيه من المتواتر {010}.

هذه الأمثلة ترينا أن أوزان القافية يُحددها البحر وضربه. والصفات المذكورة هي في الحقيقة حاصلُ حاصلٍ. ولكن من الناحية التطبيقية قد يكون للتصنيف حسب الوزن بعض الفائدة فهو يختصر المسافة التي تربط بين الضرب والقافية.

المبحث 16

القافية وأضرب الشعر

1.القافية واقعة كما قلنا في نهاية البيت الذي تختمه تفعيلة تسمى الضرب: وللقافية إذن انتماءان.

أ- انتماء لغوي حيث إنها جزء من كلمة.

ب- انتماء عروضي حيث إنها نوع من تفعيلة.

البيت الآتي:

يَا قومُ أذني لبَعْضِ الحي عاشقة	**والأذن تعشق قبل العين أحياناَ**

من البسيط الثاني يجزأ كما يلي:

يا قومُ أذْ/ ني لبَعْ/ضِ الحي عا/شِقَةٌ/	**والأذن تع/شق قب/ل العين أح/يَانَاَ.**
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فِعْلُنْ

القافية هي {ـَـانَا} كلمتها هي {أحيَانَا}، وتفعيلتها هي {فِعْلُنْ}.

لاحظ أن في القصيدة الواحدة كلمات القافية تتغير أما تفعيلتها فهي ثابتة.

2. هل تجوز كل أنواع القوافي بالنسبة لضرب معين من الأضرب؟ هذا السؤال بإمكان الإجابة عنه انطلاقا من أمثلة.

البسيط الأول ضربه مخبون وجوبا ويأخذ الشكل فَعِلُنْ {0111}. والروي يقع في السلسلة التي تنهي البيت :

مستفعلن فعلن = 01 01 011 0111.

وقد رأينا أن له ثلاثة منازل.

وقوع الروي في نهاية البيت يعطينا قافية مقيدة مجردة وجوبا.

وقوع الروي في الموقع ما قبل الأخير يعطينا قافية مطلقة مجردة.

وقوع الروي في الموقع الذي يكون متبوعا فيه بحرفين قبل نهاية البيت يعطينا قافية مطلقة ذات خروج قد تكون مجردة أو مؤسسة.

في هذا الضرب الشاعر أمام أربعة أنماط من القوافي. ومن بين هذه الأنماط نلاحظ أن القافية المردفة غائبة مهما كان مركب الروي. ويقودنا هذا إلى وضع الفرضية:

فرضية: بعض الأضرب جاءت لتنويع القافية.

وبالفعل فإن الشاعر في حاجة إلى تنويع القوافي كما هو في حاجة إلى تنويع البحور. فعدم قبول البسيط الأول للردف جعلهم يغيرون الضرب قليلا حتى يصبح بقطع الوتد : فاعِلْ {0101} وربطوا الردف بالبسيط الثاني كما في:

آمنت بالله واستثنيت جنته **دمشق روح وجنات وريحانُ** {شوقي}.

وما حدث في البسيط الثاني ليس شاذًّا. فالكامل الأول أعطى بالقطع الكامل الثالث حيث الردف لازم.

والكامل الرابع الذي ضربه فَعَلن {0111} أعطى الأحذَّ المضمَرَ الذي يصبح الضرب فيه فِعْلُن {0101} والذي يستعمله الشعراء مردفا.

وبصفة عامة فإن الردف لازم في الأضرب التي تنتج عن ضرب سابق بإسقاط حرف أو حركة وذلك في الطويل الثالث، البسيط الثاني، الكامل الثالث، الكامل التاسع، الرجز الثاني، السريع الثالث.

إلى جانب هذا ، فإن الردف مستحسن في بعض الأضرب مثل الوافر الأول والخفيف الأول دون أن يكون ذلك لازماً.

أما الأضرب التي تنتهي بساكنين مثل المديد الثاني، والبسيط الثالث ، والكامل السابع ، فالقافية التي ترد فيها مردفة ، مقيدة.

ولكن الشعراء لم يستعملوا هذه الأنماط الخمسة ، فالشائع هو أن البسيط الأول تأتي قافيته مجردة مطلقة ، والبسيط الثاني تكون فيه مردفة ، وكأن التقابل بين البسيط الأول والثاني أصبح تقابلًا بين القافية المجردة والقافية المردفة.

بسيط 1 / بسيط 2 = قافية مجردة/ قافية مردفة

هذه الدراسة تثبت لنا أن تنوع الأضرب داخلَ كل بحر، ليس اعتباطيا. وإنما هناك منطق، ليس دائما واضحا، يوجه اختيارات الشعراء. وهذا المنطق هو الذي قاد إلى إهمال بعض الأشكال ، واستعمال بعضها الآخر.

المبحث 17
عدد نماذج الشعر العمودي

1. الإحصاء النظري لنماذج القصائد

نماذج القصائد هي اقتران أضرب الشعر بأضرب القوافي كما بينا ذلك. وإحصاؤها يمكن أن يقع على المستوى النظري وعلى مستوى الاستعمال. فالدراسة الأولى تحدد لنا الإمكانات المعروضة على الشاعر والدراسة الثانية توضح لنا اختيارات الناظمين.

في دراسة سابقة لأصناف القوافي بينا أن عددها لا يقتصر على الأصناف الرئيسية الستة أو التسعة وإنما هو، إذا اعتمدنا على صفاتها التمييزية، 54 نمطا.

هذه الأنماط إن اقترنت بالحروف التي تصلح أن تكون رويا في كل الحالات وهي على أقل تقدير 25 حرفا تعطينا: 54 × 25 = 1350 قافية. وهذه إن وزعت على أضرب الشعر تعطينا عددا كبيرا من نمذج القصائد، يمكن إحصاءها بحرا بحرا ، وذلك بمراعاة حروف المعجم التي تتلاءم كروي مع نمط القافية ، وإمكانية أصناف القوافي من الورود في كل ضرب.

لنفرض أن شاعرا ما اختار من بين الأضرب الستة والستين ، البسيط الثاني حيث القافية مطلقة مردفة حسب التقاليد ، فإنه لايكون أمام اختيار واحد ، لأن الردف قد يكون بالألف مثل { ريحانُ } وقد يكون بالواو مثل { متبولُ } أو بالياء. وبعد اختياره للردف يختار الوصل وهو هنا حسب الشيوع أحد أحرف المد الثلاثة. شاعرنا إذن أمام ستة أنماط يختار أحدها. وبعد اختيار النمط عليه أن يختار الروي. وإذا أراد

ألا يكلف نفسه بالتقفية على حروف شاذة ، قليلة الورود مثل الثاء والضاد ، فإنه سيتجه نحو قائمة من عشرين حرف موثوق بها . وتصبح الإمكانيات المتاحة له : 6 × 20 = 120 إمكانية.

والحد الأدنى من الإمكانات هو أن يتقبل كل ضرب نمطا واحدا من القوافي. فتصبح في هذه الحالة الإمكانات : 68 × 120 = 8160 إمكانية.

ولكن معظم الأضرب تتقبل أكثر من صنف من أصناف القوافي. وهذا مما يجعل عدد الإمكانات مرتفعا يفوق حسب تقديراتنا العشرين ألفا.

الأشكال الإيقاعية المتاحة للشاعر إذن ثرية ، وذلك رغم اعتقاد البعض. إلا أن شعراءنا اليوم لا يستغلون كل هذا الثراء ونراهم متمسكين بعدد ضئيل من الأنماط.

2 . إحصاء نماذج القصائد حسب الاستعمال

إحصاء نماذج القصائد حسب الاستعمال ينطلق من الواقع الشعري ومن دراسة قصائد شاعر معين أو شعراء عاشوا في فترة من الفترات المعروفة.

هذه الدراسة ستظهر لنا أن بعض النماذج **مستعملة وبعضها مهملة**.

والمستعمل من نماذج القصائد في الشعر العربي **متفاوت في الاستعمال**.

والتفاوت في الاستعمال يكون ناتجا عن الأسباب الآتية :

- طبيعة حروف الروي التي تُظهر الدراسات أنها على درجات مختلفة من الاستعمال.
- طبيعة أضرب الشعر التي هي أيضا على درجات مختلفة من الاستتعمال.

- طبيعة القوافي التي بالإمكان أيضا تصنيفها حسب الاستعمال: فالمقيد مثلا أقل ورودا من المطلق عند جميع الشعراء. وذات الخروج دون التي تستغني عنه.
- اقتران نمط القافية بالضرب. وقد بينا في بحث سابق أن بعض الأضرب يكثر المجرد فيها ، وبعضها يتلاءم مع المردف وبعضها يلزم فيه هذا الردف. إلى غير ذلك من الاعتبارات.

وفي الخلاصة فإن البحث في استعمالات الشعراء سينيرنا من حيث معرفتنا لميادين القافية ، والعروض ، والإيقاع الشعري واللغوي.

المبحث 18

التجربة الشعرية ونماذج القصائد

1.التجربة والشكل

كل قصيدة ذات أهمية هي بالنسبة للشاعر تجربة. فهو عندما يصف بركة أو معركة، أو يعبر عن لوعته كعاشق ، أو يتذكر أيامًا مضت ، أو يتحسر على شبابٍ اندثر، يعيش تجربة يجسدها في قافية يختارها أو تُفرَضُ عليه ، وفي وزن مناسب تُقولَب فيه الكلمات وتتناسق معه الجمل، ونستطيع القول بأن هذه التجربة دلالية وصورية. إذا كانت التجربة فذة مميزة فإن الشاعر لن يكرر الشكل مرة أخرى ، وعند مروره إلى تجربة ثانية نراه يغير أحياناً الروي وأحيانا نمط القافية وأحيانا البحر.

فرضية: لكل قصيدة ذات أهمية، يختار الشاعر نموذجًا واحدًا لا يكرره.

والمقصود بالنموذج هو ما حددناه . ويمكن تلخيصه في الثلاثية الأساسية : {الروي+ البحر+ نمط القافية} . والسبب في ذلك راجع إلى كون القافية مرتبطة بالمعجم والصرف والنحو ، وهي تؤثر على بنية الجمل، وكذلك الشأن بالنسبة للوزن. والشاعر الذي يعيد بناء قصائده مستعملا نفس الروي والبحر ونمط القافية ، يجد نفسه يكرر الكلمات والبنى النحوية وحتى المعاني. أضف إلى هذا أن لكل مبدع رغبة في التجديد وذلك حتى في العصر الجاهلي.

لما بدأت القافية تتنوع أصبح الشغل الشاغل للشعراء اختراع أوزان جديدة. أصبحت هذه النماذج الصورية محل الإعجاب، فصاروا يقلدونها. وكثرت المعارضات حتى صارت بعضها أشهر من الأصل. وأظن أن القدماء ، وإن لم يكن لهم ولع المتأخرين بالتجديد، أظنهم قد اهتموا هم أيضا بالشكل. ففي المعلقات مثلا لا نجد فيها قصيدتين تتفق في النموذج. إذا رجعنا إلى الجدول الذي يعطينا صفاتها المميزة فإننا نرى:

1.أن الحارث بن حلزة انفرد عن غيره بوزن لم يستعملوه وهو الخفيف ، وبقافية خاصة وهي الهمزة .

2. عمر بن كلثوم انفرد أيضا من ناحية البحر الذي هو الوافر ومن ناحية القافية.

3. لبيد بن ربيعة اشترك مع عنترة في البحر {الكامل} ولكنه اختلف معه في القافية، وهو الوحيد الذي استعمل قافية ذات خروج.

4. أما طرفة وامرؤ القيس وزهير فإنهم استعملوا بحرًا واحدًا هو الطويل الثاني مع قافية مجردة. ولكنهم اختلفوا في الروي فمعلقة امرؤ القيس لامية، ومعلقة زهير ميمية، ومعلقة طرفة دالية.

وهذا الاختلاف لا أظنه ناتجا عن الصدفة ، وإنما أراه آتيا من رغبة في الانفراد من ناحية الشكل.

2. التـأثـيـر

الوزن والقافية إرث يتعامل معه الشعراء. والنقاد نصحوا الذي يريد الاحتكاك بالقريض أن يحفظ مئات القصائد وآلاف الأبيات. ولا شك في أن السليقة الشعرية لا تأتي من لا شيء. فهي تنشأ بالاستماع للكلام الموزون وحفظه، وما يخزّن عند المتلقي

سيترك أثرًا لديه عندما يصبح مبدعًا ، أثرًا نراه في المفردات ، وفي الجمل ، وأيضًا في الإيقاع.

بيت بشار بن برد المشهور:

وجيش كجنح الليل يزحف بالحصى　　　وبالشوك والخطِيُّ حُمْر ثَعَالبُهْ

يحمل بصفة واضحة أثر الشطر الأول من بيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله　　　علي بأنواع الهموم ليبتلي

واو رب ، وكاف التشبيه، وكلمة الليل، والبنية النحوية، والوزن، كل هذا مشترك بين البيتين، وهذا الاشتراك لا يعني التقليد المتدنّي لأن بشار ذهب في اتجاه حماسي مخالف لما ورد في بيت امرئ القيس المتسم بالذاتية.

هذا التأثير واقع على مستوى الجملة والصورة. ولكن هناك تأثير آخر آت من الوزن والقافية.

قصيدة بشار من الطويل الثاني ، وهي بائية مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة. القافية ملفتة للنظر بإيقاعها وتأثيرها على السامع. ونجدها مستعملة عند بعض الشعراء مثل ذي الرمة وأبي تمام والبحتري وحافظ إبراهيم ، ولو قارنا قصيدة بشار بقصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

وقفت على ربع لمية ناقتي　　　فمازلت أبكي عنده وأخاطبه.

لوجدنا بينهما تقاربًا كبيرًا في المعجم والبنى النحوية والصور البلاغية مما يبين لنا بوضوح تقارب المعاني عند تقارب الأشكال.

المحور الرابع

القافية والصوتيات

المبحث 19

بعض المبادئ في الصوتيات

1.الصوائت والصوامت

الأصوات اللغوية تنقسم في كل اللغات إلى صوامت CONSONNES وصوائت VOYELLES والتمييز بينهما يكون على المستوى الفيزيائي وعلى مستوى النطق.

الصامت هو الصوت الذي يخرج فيه الهواء خلال التلفظ مارا بحاجز مكون من بعض عناصر أجهزة النطق.

والصائت هو الذي لا يلتقي فيه الهواء بأي حاجز يذكر عند النطق.

في العربية الصوامت هي الحروف كلها باستثناء الألف والواو والياء في حالة المد.

الصوائت تنقسم إلى صنفين ما هو قصير وما هو ممدود. فالقصير هو الحركة أما الطويل فهو اقتران حركة بحرف مد في الخط.

2.الكتابة والأصوات

لتجنب اللبس الإملائي أنشئت كتابة صوتية عالمية مبنية على المبدإ : **لكل صوت رمز واحد ولكل رمز صوت واحد** .

هذه الرموز وضعها اللسانيون بالنظر إلى أنظمة جميع اللغات البشرية مميزين بين ما هو **صوتي بحت** وما هو **فونولوجي** أي وظيفي ، بواسطة نوعية الحاضنتين [ ] أو / / التي تحيط بالقطعة الصوتية المدروسة.

3.قضايا الكتابة العربية

مشكلة تدوين الأصوات في كتابتنا تتلخص في أمرين:

موقع الحركات التي تأتي عند النطق بعد الحروف وليست معها كما يظن البعض.

وضع حروف المد التي ما هي هنا إلا لإطالة الحركات. والقدامى عند وصفهم لهذه الحروف فإنما وصفوا الحركات التي تسبقها.

من اللازم عند التدوين الصوتي التقيد بمبدإ التسلسل الزماني في النطق وجعل حروف المد كصفات للحركات فقط ولا ضرر في استعمال الأبجدية العالمية إذا اقتضت الحاجة.

4. المقاطع اللغوية

هي تجمع من الحروف والحركات مبني على أسس عامة. وكل اللغات تملك هذه المقاطع وإن لم يوظفها دوما أصحاب التنظير.

والمقاطع في العربية من ناحية الانغلاق والانفتاح تنقسم إلى:

مقاطع مفتوحة تحتوي على حرف صامت وحركة تكون قصيرة أو طويلة مثل : {لِ،li } و {لي ، lî}. ويرمز لهذا الصنف من المقاطع بالرمز cv أو CV: حيث C هو رمز الصامت و V رمز الصائت القصير و V: رمز الصائت الطويل

مقاطع مغلقة مثل:{ لَـــمْ } و :{ لَـــا مْ } من الصنف CVC أوCV:C .

من ناحية الكم تنقسم المقاطع إلى:

مقاطع قصيرة مثل{بِ}وهي مكونة من حرف وحركة قصيرة.ونرمز لها بالرمز **ق**.

مقاطع طويلة مثل {لِي} أو {لَنْ} وهي مكونة من حرف وحركة طويلة أو حرفين تتوسطهما حركة قصيرة ونرمز لها بالحرف **ط**.

مقاطع متزايدة الطول وهي استثنائية ونرمز لها بالرمز **طَ**.

5. علاقة المقاطع بالسواكن والمتحركات

المتحرك هو الحرف الصامت المتبوع بحركة.

الساكن هو الحرف غير المتبوع بحركة.

من ناحية الخط حروف المد تعتبر ساكنة.

وتتلخص علاقة السواكن والمتحركات بالمقاطع في المعادلات:

ق=1 ، ط=01 ، طَ=001.

حيث 1 هو المتحرك و0 هو الساكن.

المبحث 19

القافية والتصنيف الصوتي

1.الاعتماد على المنطوق

المكتوب يُدوّن في جل اللغات المنطوقَ بطرق غير مكتملة. وهذا المكتوب له أثر على الدراسات النحوية التقليدية ونظرية القافية. ويحدث هذا في الكثير من اللغات حيث يشتكي اللسانيون من وطأة المكتوب على المنطوق. دون أن نطمح إلى تغيير طرق تعليم القافية فإننا ، بتسليط الضوء على الجوانب الصوتية ، سنظهر بعض الخصائص العامة التي تتعلق بالقافية العربية.

2.طبيعة الروي الصوتية

لتصنيف القوافي بالاعتماد على المنطوق علينا أن نعرف أولا طبيعة الروي الذي تتمحور حوله القافية.

تعريف: الروي هو فونيم لازم في القافية وهو أبرز عناصرها. وقد يكون صامتا أو صائتا طويلا.

توضيح: الفونيم أو الصوت الوظيفي مستقل عن التأديات المختلفة سواء كانت التأديات شخصية أو لهجية.

ففي المنفرجة لابن النحوي التي مطلعها:

اشتدي أزمة تنفرجي   قد آذن صبحك بالبلج

بإمكانك النطق بالجيم مسبوقة بدال خفيفة / دج/ أو التلفظ بها كالجيم القاهرية / g / أو ياء كما يحدث في بعض اللهجات، فهذا لا يغير شيئا من طبيعة الروي.

في قصيدة لبيد بن ربيعة التي مطلعها :

رَاحَ القطين بِهَجْر بعدما ابتَكَرُوا   فما تُواصله سلْمى وما تَذَر

بعض الراءات مفخمة وبعضها مرققة حسب السياق الذي ترد فيه. ونحن نعرف أن الراء سواء فخمت أو رققت فهي حرف واحد، وذلك مما يبرهن على صحة قولنا بأن الروي فونيم.

أما عن لزوم الروي وبروزه أو قوته فإننا شرحنا هذا في باب سابق.

الروي صامت في أغلب الأحيان وقد يكون صائتا طويلا كما هو الحال في المقصورات. في {جوى، سما}،{jawâ, samâ}الصوت المكرر هو الفتحة الممدودة {â}. وهي الروي الحقيقي.

2. التعريف الصوتي للقوافي

القافية المقيدة هي ما انتهت بمقطع مغلق يختمه الروي. أو بالحركة الممدودة {â} إذا اعتبرنا المقصورات مقيدة.

في {لبَنْ : laban} نهاية الكلمة هي المقطع المغلق {ban} حيث النون روي.
أما في {كاتبُه: kâtibuh}، فالقافية تنتهي بالمقطع المغلق {buh}. ولكن الهاء ليست رويًّا والقافية ليست مقيدة.

ويمكن تعديل التعريف السابق كما يلي:

تعريف : **القافية المقيدة** هي ما انتهت بمقطع مغلق لا تنهيه هاء ، أو بالحركة الممدودة {â}.

أما **القافية المطلقة** فسواء كانت موصولة بحرف مد أو بهاء ساكنة أو متحركة فإنها لا تخلو من الانتساب إلى ما شابه :{بَا، بُو، بِي، بِهْ، بُهْ، بَهْ، بهي، بها، بهو} حيث الباء روي. ومنه التعريف:

تعريف : **القافية المطلقة** هي ما انتهت بمقطع مفتوح أو مقطع مغلق تنهيه هاء.

أما **الوصل** فإنه مرتبط بحركة الروي وبما قد يتبعها ، ويمكن تعميم المفهوم حتى يشمل النفاذ والخروج.

في **القافية المردفة** مثل {نسورْ / nusûr} الراء روي ، والواو ردف، وحركة السين حذو. عندما يكون الردف مَدا والحذو من جنسه فإن الثنائية: {حذو +ردف} تمثل صائتًا ممدودًا. ويصبح تعريف الردف كما يلي:

تعريف: الردف هو صائت طويل يسبق الروي مباشرة.

في القافية **المؤسسة** مثل {سَالِم} حركة السين هي ما يسمى بالرس، والألف تأسيس: {ـــــَا= الرس + ألف التأسيس }.

ولكن هذه الثنائية {حركة + حرف مد} ما هي إلا صوت واحد ممدود بحيث أن لدينا:

الرس+ ألف التأسيس = /â/= / ـَـا/.

وعلى هذا الأساس يتغير مصطلح التأسيس ويصبح كما يلي:

تعريف: التأسيس هو فتحة ممدودة بينها وبين الروي مقطع قصير مكون من الدخيل وحركته.

3.تصنيف القوافي من حيث اعتماد الحروف والحركات

تظهر بعض القوافي كأنها فقيرة بالنسبة لأخرى. فمنها ما يتردد فيها حرف واحد أو حركة ممدودة ، وبعضها ما هو مبني على تكرار مقطع أو حركة أو مقطعين أو أكثر. ويمكن تصنيف القوافي حسب ما يعتمده الشاعر.

القوافي المجردة المقيدة مثل {يفتعلْ} هي التي يعتمد فيها الشاعر أقل الوحدات وهي هنا حرف صامت.أي أن القافية من الصنف {C}. هذا إذا لم نتقيد بلزوم الحركة السابقة للروي.

في المقصورات يعتمد الشاعر صائتا طويلا واحدا. والقافية من الصنف {:V } .

في **القوافي المجردة المطلقة** الموصولة بمدّ يعتمد الشاعر مقطعا طويلا مفتوحا مثل : {يبتلي، انجلي، حوملي} حيث المعتمَد هو المقطع {لِـي}. والقافية من الصنف{ :CV }.

في **القوافي المجردة الموصولة ذات خروج** مثل { مفعلُها} يعتمد الشاعر مقطعين { لـُـها} والقافية من الصنف {:CVC V}.

والقوافي المجردة تكون أنماطها كالآتي:

{:CVC V} ، { :CV} ، { :V} ، {C}

في القوافي المردفة المقيدة مثل {فعالْ} يعتمد الشاعر حركة طويلة وصامتا {ـَالْ}. والقافية من الصنف { V:C } .

في القوافي المردفة المطلقة بدون خروج مثل {فعالو} يعتمد الشاعر حركة طويلة ومقطعا طويلا {ـَالو}. والقافية من الصنف { :V:C V } .

في القوافي المردفة المطلقة ذات خروج مثل {فعالها} يعتمد الشاعر حركة طويلة ومقطعا قصيرا ومقطعا طويلا {ـَالـها}. والقافية من الصنف { :V:C V V }.

والقوافي المجردة تكون أنماطها كالآتي:

{V:CVC V:} ، { V:CV: } ، { V:C}

وبالنسبة للقوافي المؤسسة فانه بالإمكان إجراء تصنيف لها شبيه بما سبق.

4.ثراء القافية وفقر المعجم

في بعض اللغات تصنف القوافي حسب عدد الحروف المعتمدة إلى قواف فقيرة وقواف ثرية. وأفقر القوافي هي ما كان كافيا أي ما لم يكن دونه تقفية. في الفرنسية كلمة ensemble قد تقفى بطرائق مختلفة حسب عدد الحروف والحركات المعتمدة. والشاعر بودلبر في قصيدة مشهورة قفاها مع ressemble وهي تقفية ثرية عندهم.

واختيار صنف الثراء في القوافي الفرنسية لا مثيل له في العربية. فالشاعر عندنا متقيد بالنمط الذي يختاره لا يزيد عنه شيئا ولا يحذف شيئا. بحيث أنه بإمكاننا أن نقول بأن القوافي في العربية مبنية في أصلها على مبدء الاكتفاء.

إلا أن بعض الشعراء في ممارسات تكاد تكون شاذة ، أضافوا إلى القافية حرفا أو حركة لم يكونوا مجبرين على إضافتها.

في القوافي المؤسسة ، الدخيل اختياري والشاعر يجمع في القصيدة الواحدة بين : {فاعل ، وسائل ، وراحل ، وحامل..} إلا أنه إذا اعتمد حرف الدخيل كالعين مثلا فإنه سيجبر على اختيار قوافيه من قائمة محدودة مثل : {فاعل ، جاعل ، شاعل..} مما يجعل مهمته صعبة . ولو زاد حرفا آخر على هذا ، كفاء فاعل ، لأ صبحت مهمته شبه مستحيلة.

في القوافي المردفة ، الحرف السابق للردف اختياري والشاعر يجمع في القصيدة الواحدة بين : شباب ، وغضاب ، وركاب ، وسحاب.. إلا أنه إذا اعتمد حرفا إضافيا كالكاف مثلا فإنه سيجبر على اختيار قوافيه من قائمة محدودة جدا. مما يصعب مهمته هنا أيضا .

في القوافي المجردة الوضع شبيه بالوضعين السابقين من ناحية الاعتماد الإضافي وتقليص معجم القوافي.

كل هذا يشرح لنا الاتجاه العام لممارسات الشعراء عندنا ، وجعلهم يكتفون بالأصوات الضرورية للقافية .

المحور الخامس

القافية والصرف

المبحث 21

القوافي وكــلماتها

1. كلمات القافية

قد قلنا إنه لا يمكن تجاهل انتماء كل قافية إلى كلمة. والكلمة من اهتمامات علم الصرف وعلم المعاجم. ولكن هذا المصطلح يعده اللسانيون مصطلحا غامضا ، متناقضًا. ويفضلون استعمال مفهوم **الوحدات الدالة** سواء سميت **مورفيمات أو مونيمات**.

2. الكلمات الخطية وكلمات النحو

في بيت البحتري:

بِحَسْبِهَا أنَّهَا فِي فَضْلِ رُتْبَتِهَا تُعَدُّ وَاحِدَةً والبَحْرُ ثَانِيهَا

لو أحصينا الكلمات حسب الخط أي الكلمات التي يفصل بينها وبين غيرها بياض لوجدناها تسعة. ولكن النحو العربي يجزئها إلى أكثر من ذلك.

{بحسبها} ثلاث كلمات: حرف الجر والاسم المجرور والضمير المتصل.

و {أنَّهَا} كلمتان

و {رتبتها} كلمتان..

ويصل بنا الإحصاء إلى خمس عشرة كلمة.

ويمكن رفع هذا العدد إذا فصلنا أدوات التعريف عما يلحقها ، وتاء التأنيث عما يسبقها ، ونون التنوين عن الاسم الذي تتصل به. ومنه : فإن الكلمات التي يحدها الخط لا يمكن أن نعتد بها لغويا.

لنتأمل الآن قصيدة البحتري التي أخذ منها هذا البيت ولنأخذ الكلمات الخطية التي تنهي البيت : {مغانيها، تآنيها، تباهيها، يبنيها، معانيها، تشبيها، يبنيها، يباكيها، يوازيها، يحكيها ، فيهَا...}.

فإننا نراها جاءت مرة على شكل حرف أضيف إلى الضمير {فيهَا}. ومرات على شكل اسم أضيف إلى الضمير مثل:{مغانيها}، أو على شكل فعل أسند إليه هذا الضمير مثل {تباهيها}.

ويتبين لنا أن مصطلح {كلمة القافية} في حاجة إلى توضيح. فإن قصدنا به الوحدة المتماسكة فهي هنا المركب {كلمة + ضمير}. وإن قصدنا به الوحدة المعجمية فإن معجم هذه القوافي هو: {مغاني، ثاني، تُباهي، يبني، معاني.....}.

ومهما يكن من أمر فللتبسيط وعوض أن نوظف مصطلح المركب النحوي تارة والوحدة المعجمية تارة أخرى، فإننا سنستعمل مصطلح الكلمة محددين في كل مرة ما هو المقصود من هذا المصطلح.

المبحث 22

القافيــة المؤسسة والصرف

1.تحيط بالروي حروف متكررة وظيفتها إثراء القافية من الناحية الصوتية كما أظهرنا هذا. فالقوافي المقيدة المجردة لا يتكرر فيها إلا حرف الروي ، وإضافة الوصل إلى الروي أو إقرانه بالردف يكسب القافية جرسا إضافيا لا يغيب عن السامع.

2.ولكن التأسيس يبعث على الحيرة ويجعل الدارس يطرح على نفسه هذه الأسئلة:

لماذا تبعد ألف التأسيس عن الروي بحرف ؟

لماذا لا تتبادل ألف التأسيس مع حرف مد آخر كالواو أو الياء ؟

لماذا جاء هذا الحرف المتغير في مجال القافية بصفة غريبة حتى سمي الدخيل؟

لماذا تأخذ حركة الدخيل شكل الكسرة بصفة شبه إجبارية ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة فلنتأمل بعض الكلمات التي وردت في نهاية قصيدة المعري الشهيرة والتي مطلعها :

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل   عفاف وإقدام وحزم ونائل

هذه الكلمات هي: {نائل، سائل، فاضل، ناقل، حاصل....} وهي في معظمها على الوزن الصرفي {فاعِلُ}. هذا الوزن مبني على ثلاثة حروف متغيرة هي: الفاء

والعين، واللام، وعلى حركتين ثابتتين هما : فتحة الفاء الممدودة بالألف وكسرة العين. ويتضح من خلال هذا، وبعد المقارنة بحروف وحركات القافية المؤسسة أن :

الفاء هي الحرف السابق للحركة الأولى التي تبتدئ بها القافية.
حركة الفاء تقابل الرس أي حركة ما قبل ألف التأسيس.
ألف التأسيس هي مد حركة فاء اسم الفاعل.
الدخيل هو عين الفعل الذي اشتق منه اسم الفاعل.
حركة الدخيل هي حركة العين في {فاعِل}.
اللام هو الروي.

ومن خلال هذه المقابلة يتضح لنا أن التأسيس مبني على تكرار وزن أو أوزان صرفية مشتركة ، وهذا ما يشرح ورود الدخيل وحركته وما يجيب عمومًا على الأسئلة السابقة.

للقافية إذن **بُعْد صرفي** وكما نراها تقع في كلمة، وفي تفعيلة، فإننا نراها ترد في وزن صرفي.

تكرار القافية لا يقتصر فقط على تكرار الأصوات وإنما هو أيضًا تكرار لأوزان صرفية ندركها تمام الإدراك.

3.إذا رجعنا إلى قصيدة المعري فإننا نرى أن الوزن الذي يتكرر ليس مقصورًا على {فاعل}ولكننا نجد أصنافًا أخرى من الأوزان الصرفية تجعلنا نصنفها كما يالي:
{متكامل، متناول}

{العواذل، الفضائل، طوائل، أوائل، حصافل، صياقل، حمائل، حبائل، أصائل، غوائل، أنامل، جنادل..}.

4.رائية الأعشى من السريع انتهت أبياتها بالكلمات {حاجر، الجائر، زاحر، سامر، مائر، تاجر..} وهي كلها على وزن واحد {فاعل} ، ولكن معظم الشعراء يمزجون بين أنماط صرفية معدودة نذكر منها :

- ما يأتي على وزن {فاعل} أو {متفاعل}.
- ما يأتي على وزن {مُفاعِل}.
- ما يأتي على أحد الأوزان التي تنتهي بـ {ـَاعل}،مثل {فواعل، مَفاعِل} أو ما شابه هذا.
- ما يأتي فعلًا على وزن {يُـفاعِل} أو ما شابهه. وذلك مثل: {يعاتب، تناسب}

ونرى الشعراء يوافقون بين قيود الصوت والصرف. وهم يستعملون كل ما أتيح لهم من حريات ضمنهما.

المبحث 23

الصورة الصوتية للقافية

1.أُعطيَتْ للأوزان الصرفية صورٌ صوتية تساعد على حفظها وممارستها ، وتجسدت بواسطة هذه الصور ملكة الناطقين في متتاليات مثل:{تَفَاعَلَ، يَتَفَاعَلُ، تَفَاعُلًا، فَعَّلَ، يُفَعِّلُ، تفعِيلًا، فاعَل، يُفاعِل، فاعلٌ، ومفعولٌ....} يستنجد بها ممارس اللغة إذا شك في وزن مصدر أو اسم فاعل أو تصغير..

وهذه الأوزان ، وإن كانت لها بعض الدلالات المعروفة ، فهي قوالب مجردة حيث الفاء والعين واللام ثلاثة مجاهيل أو متغيرات ، يعوضها الناطق بما يشاء حتى يصل إلى غايته.

2. في العروض أُعطيتْ أيضًا للأوزان صور صوتية. فلو كتبنا مثلًا وزن البسيط على شكل سلسلة من السواكن والمتحركات كما يلي:

01101 0110101 01101 0110101

فإننا سنحصل على شيء غير قابل للقراءة أو لقراءةٍ آليةٍ مثل: {متحرك ساكن متحرك ساكن متحرك متحرك ساكن....} مما يجعل ممارسة الدارس للعروض صعبة ، بل مستحيلة . أما إعطاء الوزن الشكلَ الصوتي الآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

فإن هذا يُقرّب المفاهيم إلى القارئ ويُسهّل الحفظ والممارسة. فهذه التفاعيل ذات الطابع الصوتي تميز الأوزان بعضها عن بعض، ويبرز ملمحها عند التقطيع، وتظهر فيها التغيرات بالزحاف أو العلة عند الالتقاء بالواقع الشعري.

3.أما القافية فإن المنظرين لم يعطوها أي صورة صوتية. فعندما تقول إن القافية في {يُسَائِلُهْ} هي الساكنان الأخيران مع حركة ما قبل الساكن الأول أي:{ـــَائِلُهْ}، فإن هذا غير قابل للنطق لأن الحركات في العربية لا ترد في بداية الكلام.

4.ولكنه بإمكاننا أن نعطي هنا للقافية صورة صوتية كأن نقول : إن وزن القافية هو {فاعِلُهْ} مع المعطيات الآتية:

الهاء هي الوصل وهي ثابتة في القصيدة.

اللام هو الروي وهو متغير من قصيدة إلى أخرى وثابت في القصيدة الواحدة.

العين هي الدخيل وهو متغير في كل الحالات ومكسور إلا في بعض الحالات الشاذة.

ألف التأسيس ثابتة في كل الأحوال.

الفاء هي الحرف السابق لألف التأسيس متغيرة في كل الحالات ومفتوحة دومًا.

5. يلزمنا أيضًا أن نميز بين الوزن الصرفي اللغوي وبين الوزن الصرفي للقافية.

فالوزن الصرفي المعتاد يخص كلمات محددة ويحمل في طياته بعض المعاني.

أما وزن القافية فإنه لا يخص حتما كلمة وقد يتطابق مع الوزن الصرفي ولكنه قد يختلف معه. ففي {يُسائلْ} الوزن الصرفي هو {يُفاعِلْ}ولكنه في القافية مقتصر على {فاعل} وفي {مكارم} وزن القافية يبتدئ عند الكاف.

6.اعتماد الوزن الصرفي يجعل القافية تأخذ أشكالاً صوتية ترسخ في ذهن السامع وتأخذ أنماط القافية المؤسسة الأشكال الصوتية الآتية:

.فَاعِلْ: هو وزن القافية المؤسسة المقيدة.

.فاعلو، فاعلي، فاعلا، فاعِلُه، فاعلَه، فاعِلِهِ : هي أوزان القوافي المؤسسة المطلقة دون خروج.

.فاعلُها، فاعِلِها، فاعلَها: هي أوزان القوافي المؤسسة المطلقة ذات الخروج.

مبحث 24

القافية المردفة والصرف

1.القافية المردفة كالقافية المؤسسة مرتبطة بالوزن الصرفي وكلماتها تنتمي إلى أصناف صرفية معينة. في قصيدة الأخطل التي مطلعها:

بانت سعاد ففي العينين مَلْمُولُ مِن حبها وصحيح الجسم مخبولُ

يمكننا أن نصنف كلمات القافية اعتمادا على الصرف كما يلي:

أ.ملمول، مخبول، مسلول، مكبول، مكحول، مشهول، منجول، مشغول، مملول، معدول، مغلول، معلول، مشكول، موصول.

ب.التنابيل، المتافيل، التماثيل، الأظاليل، السراسيل، الأناصيل، البراغيل، البهاليل، السرابيل.

ج. تحليل، تخبيل، تعجيل.

فكلمات الصنف الأول وعددها 16 جاءت على وزن {مفعول} ومن بين سماتها الإفراد والتذكير.

كلمات الصنف الثاني، وعددها 9 ، جموع جاءت على وزن مفاعيل وما شابه هذا الوزن.

كلمات الصنف الثالث وعددها 3 مصادر من الأفعال {عدّل، خبّل،شكّل} جاءت على وزن تَفْعِيل {فعَّلَ تَفْعِيلًا}.

والملاحظ أن انقسام الردف ما بين واو وياء هو تابع للانقسام بين الأوزان الصرفية. فالواو للوزن {مَفْعُول}والياء للوزنين {مفاعيل،تفعيل}.

2. ومن جهة أخرى فإننا نرى أن التقسيم الصرفي على الأنماط السابقة ينتج عنه تقسيم دلالي للألفاظ التي تنهي الأبيات.

فالصنف الأول سمات كلماته هي أنه دال على المفعولية وأنه يخص مذكرًا، مفردًا.
الصنف الثاني سمة كلماته البارزة هي الجمع.
الصنف الثالث دلالته دلالة المصدر مقترنا مع دلالات المضاعف فعّل.

والأخطل إن اقتصر في قصيدته على ثلاثة أوزان فإنه استعمل في مواقع أخرى أوزاناً أخرى. ويمكن إحصاء كل الأوزان المستعملة في القافية المردفة ، وربط البعض منها بميول الشاعر أو بأسلوب يخص النص. ففي قصيدة الأخطل السابقة الذكر، الوزن مفعول هو السائد وهو يوحي ربما بوطأة الشوق والخضوع للوعة المحبوب. في قصائد أخرى مردفة بالواو أو الياء هذا الوزن أقل ورودًا.

3.نونية ابن زيدون الشهيرة التي مطلعها:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا من تَدَانِينَا   ونابَ عن طُولِ لُقْيَانَا تَجافينا

تحلل عادة قافيتها كما يلي: النون روي والألف وصل والياء قبل الروي ردف.

ولكننا نجد أن الوحدة{نا} في نهاية البيت هي ضمير في جل الحالات: {تدانينا تجافينا، يبلينا، يبكينا، أيدينا، تلاقينا، أعادينا، تخفينا...}.
ولم ترد كجزء من كلمة معجمية إلا في: {آمينا، دينا، رياحينا، نسرينا، غسلينا..}

إذا لم نحتسب هذه الحالات فإنه يمكن اعتبار الجزء {نا} وصلا وخروجًا مثلما اعتبر الجزء {ها} وصلا وخروجًا في بعض القصائد.

في هذه الحالة الياء التي هي جزء من الكلمات: {تداني، تجافي، يبلي، يبكي، تلاقي، تخفي...} تصلح أن تكون رويًا مثلما تصلح ألف المقصورات أن تكون روياً.

إلا أن هناك مانعان يحولان دون هذا الاختيار :

أ. سلسلة الكلمات {آمينا، دينا، رياحينا...} التي لا تقسم نحويا إلى وحدة معجمية متبوعة بضمير.

ب. كون الياء ساكنة دون أن تختم الكلمة. والقاعدة : {كل روي لا ينهي البيت متحرك} من البديهيات الأساسية في علم القافية.

خصوصيات القافية النحوية تمنع هنا من تحليل قصيدة ابن زيدون تحليلًا صرفيًّا يدخل في نطاق القوافي المردفة.

وتشبه قصيدة ابن زيدون كل القصائد التي يكون فيها الروي ضميرا. وذلك مثل التي تنتهي بحرف الكاف.

مبحث 25

القوافي المجردة والصرف

القوافي المجردة هي أيضا قابلة لتحليل صرفي . في قصيدة أبي فراس التي مطلعها :

أراك عَصِيَّ الدمع شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

نرى الأبيات تنتهي بالكلمات: {الأمر، سر، كبر، فكر، قطر، قفر، خمر، نكر، كثر، دهر، صفر، عذر..} وهي كلها أسماء ثلاثية ساكنة العين.

وهذا الاتجاه نجده في قصيدة الأخطل التي مطلعها :

ألا يا اسْلِمِي يا هِنْدُ، هِنْدَ بني بدْرِ وإن كان حَيَّانا عِدى آخر الدَّهْرِ

الشاعر استعمل ككلمات للقافية : {بدرِ،دهرِ، ذكرِ، ظهرِ، كسْرِ، حجر، الأمر، قِدر، زفرِ، خُسْرِ، غدرِ، حظر، صدر...} وهي أسماء. وأتى ببعض الأفعال مثل: {يدري ويجري، يبري} وهي نادرة.

هذا الملمح لكلمات القافية وأوزانها مرتبط بكون القافية من النوع الذي ينتهي وزنها بالمقطع {01} أي من صنف المتواتر.

ولو انتقلنا إلى قصائد مجردة وزنها {011} أو {0111} لرأينا أوزانها الصرفية تتغير.

وهذه الدراسة ترينا بوضوح أن الوزن الصرفي يلعب دورًا هامًّا في القافية. وهو يحدد، داخل أصناف القوافي أصنافا صرفية معلومة بحيث أنه يمكننا القول بأن إيقاع القافية مكون من :

أصوات تتكرر.

وسواكن ومتحركات تحمل بصمات العروض.

وأوزان صرفية محدودة.

المحور السادس

القافية والنحو

المبحث 26

خصائص النحو العربي

المقصود بالنحو هنا هو علم التراكيب، وهو مبني على نموذج نظري، مكتوب، موضوع، ذي قواعد عقلانية تستمد من كفاءة الإنسان وقدرته على فهم ما يقال وعلى إنتاج كلام سليم من نواحي البنية والمعنى.

وللنّحو معنى واسع، ومعنى ضيق. فالمعنى الواسع يكون فيه النحو شاملًا للصرف وعلم التراكيب، والمعنى الضيق يخص علم التراكيب وحده. والوحدات في هذا المجال هي الكلمات. والعلاقة بين هذه الوحدات علاقات تعويض وعلاقات إضافة.

خصائص النحو العربي كثيرة ، لكن أبرزها تتمثل في النقاط الآتية :

1.النحو العربي نحو إعرابي أي أن وظائف الكلمات مرتبطة بأمرين: الرتبة وهي شيء تشترك فيه كل اللغات، وحركات الإعراب وهو ما يشترك فيه نحونا مع نحو بعض اللغات كاليونانية القديمة واللاتينية. ويمتاز إعرابنا بالاقتصاد إذ هو يحتوي على ثلاثة منازل فقط: الرفع ، والنصب ، والخفض، بخلاف بعض اللغات التي تعرف خمسة أو ستة أصناف إعرابية.

2. الجملة العربية قد تكون مفيدة دون ورود الفعل فيها بخلاف لغات غربية يشترط فيها ورود فعل كي تكون تامة ، هذا النوع من الجمل التي هي اسمية دون أن يحتوي خبرها على فعل phrases nominales تخص بعض اللغات دون أخرى.

3.في تركيب الجمل التي تحتوي على فعل متعدٍّ يكون التركيب كما يلي: {SVO} مقروءة من اليسار إلى اليمين. حيث S هو sujet أي فاعل و V هو verbe أو فعل و O هو objet أي مفعول.

ولكن في العربية لدينا أيضاً التركيب {فعل+ فاعل+ مفعول به} أو {VSO} وهذا الترتيب يخص لغات كثيرة غير اللغات الغرْبية الشهيرة. وقد بينا أن هذا الترتيب يطرح قضايا شائكة بالنسبة لتحليل الجمل حسب المكونات المباشرة. انظر كتابنا : {اللسانيات العامة وقضايا العربية }.

المبحث 27

الوظائف النحوية للقافية

1.القوافي الموصولة بالواو

في قصيدة أبي فراس المذكورة :

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيُ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ

يتطابق الوصلُ مع حركات الإعراب وهذا ما يجعل كلمات القافية عندما تكون أسماء، تنتمي إلى صنف المرفوعات. فهي تارة في وضع الخبر مثل {فهم كثر}، أو المبتدإ المؤخر {لي العُذْرُ}، أو الفاعل {نَزَلَ القطْرُ} أو خبر أنَّ {أنَّ دارًا لست من أهلها قَفْرُ} أو ما هو معطوف على هذه الأصناف.

أما ما هو منصوب أو مجرور فهو ممنوع من نهاية البيت. وبإمكاننا أن نقارن هذه القصيدة بقصيدة أخرى وصلها واو مثل قصيدة الشريف الرضي :

لأَيِّ حَبِيبٍ يَحْسُنُ الرَّأيُ والوُدُّ وَأَكْثَرُ هَذَا النَّاسِ لَيْسَ له عَهْدُ.

فنرى تقارباً كبيرًا في الأصناف التركيبية مما يؤكد لنا الدور الكبير الذي يلعبه الوصل في البنية النحوية للبيت.

2.القوافي الموصولة بالألف

لو تأملنا كلمات القافية في بائية جرير المشهورة والتي مطلعها:

أَقِلِّي اللَّوْمَ عَاذِلُ وَالْعِتَابَا وَقُولِي ان أَصَبت لَقَدْ أَصَابَا

لرأيناها في معظمها أسماء منصوبة ، ولو بحثنا عن بُنى الجمل التي تُنهي الأبيات لَرَأينَا الكثير منها على نمط {SVO} أي {فعل + فاعل+ مفعول به}.

أما الصنف السابق الذي وصله واو، فإن التركيب بالنسبة للجمل الفعلية التي تنهي البيت هو {فعل + فاعل } أو {فعل + مفعول به + فاعل } وذلك حسب النمط : {SV} أو {SOV}.

وهذه التراكيب إن كانت غالبة في بعض الشعر ، فهي ليست الوحيدة. وإنما الشاعر يتجه نحو تركيب دون آخر وذلك حسب ميوله أو حسب طبيعة الموضوع الذي يعالجه.

لنتأمل هذه الأبيات من قصيدة لابن صقلي يتفجع فيها على صقلية وعلى بلده سَرْقوسة التي سقطت بيد الإسبان.

وكيف وقد سيمت هوانا وصيّرتْ مساجدَها أيدي النصارى كنائسا

إذا شاءت الرهبان بالضرب أنطقتْ مع الصبح والإمساء فيها النواقسا

صِقِلِيةٌ كاد الزمان بلادها وكانت على أهل الزمان مَحارسا

فكم أعين بالخوف أمست سواهرا وكانت بطيب الأمن منهم نواعسا

أرى بلدي قد سامه الروم ذِلّةً وكان بقومي عِزُّه متقاعسا

وكانت بلاد الكفر تلبَسُ خوفه فأضحى لذاك الخوفِ منهن لابسا

نلاحظ استعمالا ملفتا للنظر لكان وأخواتها ، ودلالة هذا الاستعمال المرتبط بالزمن والتحول واضحة. والجدير بالذكر أن نصب كلمات القافية قد ساعد كثيرا على هذا. ولربما اتجه الشاعر بصفة لاشعورية نحو اختيار القافية المعبرة عن أحاسيسه :

- فالروي سين صفيرية مثل الحرفين اللذين يتصدران صقلية وسَرْقوسة.
- والوصل تابع للفتحة التي تتلاءم مع ما تعبر عنه بعض المنصوبات.

3 . القوافي الموصولة بالياء

القافية في معلقة عنترة مطلقة مجردة موصولة بالياء :

هَلْ غَادرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ.

كلمات القافية في معظمها أسماء مجرورة.

والمجرور من هذه الكلمات ما كان جره بحرف مثل: { بمزعم ، بالغيلم، بتوأم ، بمعلم، بالفم ، بتوأم ، من الفم}

أو كان مضافا إلي اسم مثل : { حاجة المتلوم ، حب الخمخم ، وضح الفم }

أو كان معطوفا على مجرور مثل : { المحبِّ المكرمِ ، في الغبار الأقتم }

أما كلمات القوافي التي هي أفعال مثل { فاسلمي ، لم يتصرم ، لم أظلم ، لم يكلم ، لم تعلمي} فهي تمثل نسبة ضعيفة إذا قارناها بالأسماء. وإضافة إلى هذا فإن إعرابها محدد ، إذ نراها مجزومة أو في وضع فعل الأمر الذي حذفت منه نون النسوة.

وندرة الأفعال بالنسبة للأسماء في نهاية الأبيات ظاهرة عامة. أما اختيار البنى التي تندرج فيها كلمات القافية فهذا تابع كما قلنا لميول الشاعر وطبيعة قصيدته. والقافية هنا تحدد بصفة مختصرة أسلوب الشاعر.

4. القوافي الموصولة بالهاء الساكنة

قصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

وَقَفْتُ عَلى رُبْعٍ لِمِيَّةَ نَاقَتِي فَمازِلتُ أبكِي عِنْدَهُ وَأُخَاطِبُهْ

من الطويل الثاني ، قافيتها مؤسسة ورويها الباء المضمومة، موصولة بالهاء الساكنة. ونستطيع القول بأن القافية تنهيها وحدتان دالتان: الضمة والهاء.

كلمات القافية في بعض الحالات أفعال مرفوعة متبوعة بالضمير{ أُخَاطِبُهْ، أُحَارِبُهْ، يُقَارِبُه} وفي هذه الحالة تكون كلمة القافية جملة وافية مكونة من فعل وفاعل مستتر ومفعول به هو الضمير. وفي جلّ الحالات تكون كلمات القافية مكونة من اسم مرفوع وضمير. {مَلَاعِبُه، جَوَانِبُهْ، خَاطِبُهْ، هواضِبُهْ، نوازِبُه، ذَوَائِبُهْ...}

وتسبق كلمة القافية فعل أو مبتدأ أو خبر مقدم.

الأفعال قد تكون لازمة مثل: {تميل ذوائبه، هبّت جنائِبه، يسلم حاجبُه، تعَلعل حارِبُهُ، تلوح مَلَاَحِبُهْ، تميل ذوائبه }. وبنية الجملة التي تنهي البيت تكون كالآتي:

فعل + فاعل + مضاف إليه

مع لزوم تحقيق المضاف إليه بواسطة الضمير { ــه }

وقد يكون الفعل متعديًا بحرف أو بغير حرف مثل:{تَزْهَى الشُّبُوحَ سَبَائِبُهْ، نضا الذِّرْعَ سَالِبُه، مَسَّ العِمَادَ رَاكِبُهْ، يَعْرِفُ الضمَّ جَانِبُهْ} في هذه الحالة المركب الأسمى متماسك وهو من النمط:

فعل مفعول به فاعل: {sov}

وبالإمكان دراسة معظم البنى الأخرى بصفة مدققة وتصنيفها.

ومن جهة أخرى فإن الضمير عائد على اسم قبله موجود غالبًا في البيت نفسه ، مما يضيف قيودًا من بينها مثلاً الاقتصار على المذكر من الأسماء.

5. القوافي الموصولة بالهاء المتحركـــة

في القصائد التي رويها موصول بهاء متحركة أي القصائد ذات الخروج ، مثل معلقة لبيد بن ربيعة :

عَفَتِ الديار محلُّها فمُقامُها بِمِنًى تأبَّد غَوْلُها فرِجامُها

الوضع النحوي لكلمات القافية شبيه بوضع القوافي الموصولة بالهاء الساكنة. فالقيود تأتي من

- حركة الروي التي هي الرفع في المعلقة.
- ومن الهاء التي هي ضمير متصل.

إلا أن الضمير هنا عائد على مؤنث. ولو قارنا بين قصيدتين إحداهما موصولة بالهاء الساكنة والأخرى بالهاء المتحركة لوجدنا تقابلا عجيبا بين التذكير والتأنيث يعطي لكل صنف خصوصيات نحوية ودلالية لا يفطن لها المتلقي.

6.القوافي المقيدة والإعراب

في القوافي المقيدة حركة الروي غائبة وكلمات القافية قد تكون مجرورة أو منصوبة أو مرفوعة.

في قصيدة الشيخ عبد الحميد بن باديس التي مطلعها:

شعب الجزائر مسلـــم وإلى العروبة ينتســــب

تأتي كلمات القافية مرفوعة ومجرورة ومنصوبة ومجزومة. مما يرينا أن الإعراب لا يلعب دورا في القافية المجردة.

وفي المقصورات حيث يأتي الروي في نهاية البيت، نلاحظ أيضا عدم تدخل الإعراب في القافية. ويظهر هذا جليا في هذه الأبيات المأخوذة من مقصورة ابن دريد:

يَا ظَبْيَةً أَشْبَهَ شــيءٍ بِالْمَـهَا تَرْعَى الخُزَامَى بَيْنَ أَشْجَارِ النَّقَا

أَوْ لَوْ تَحَلَّى بِالشبَابِ عُمُرُهُ لَمْ يَسْتَلِبْهُ الشَّيبُ هَاتِيكَ الحُلَى

هَيْهَاتَ مَهْمَا يُسْتَعَرْ مُسْتَرْجَع وفي خُطُوبِ الدَّهْرِ لِلنَّاسِ أُسَى

حيث نرى كلمات القافية تارة مرفوعة وتارة منصوبة أو مخفوضة ، دون أن يؤثر هذا على سلامة القافية.

المبحث 28

التجزيء اللغوي للقافية

1.تجزأ القافية عادة حسب الطبيعة الصوتية لحروفها وحركاتها. ولكنه بإكماننا أن نجزئها أيضا بالنظر إلى الأصناف اللغوية التي تنتمي إليها. فالدراسة السابقة ترينا أن ما جاء بعد الروي هو مونيمات نحوية ، غالبا حركات إعراب أو ضمائر ، وما انتهى بالروي فهو من ميدان المعجم.

2.في قصيدة الرصافي :

تعودت إنشادي القريض المهـــــــذبا	**ونزهت نفسي فيه أن أتكذّبا**
ومن أجل حبـــــــي للحقيقة لم أكــن	**مع الزمن الغاوي إذا ما تقلّبا**
ومن أجل جهدي في استقامة منـطـقي	**أبيت لرأيي أن يكون مذبـذبا**
وسافرت في البلــــــــدان طورا مشرقا	**أرود العلى فيها وطــورا مغرّبا**

......

من السهل تجزيء كلمات القوافي الى :

- جزء معجمي ينتهي بالروي : {أتكذّب، تقلّب، مذبذب ، مغرب ....}
- وجزء نحوي يحتوي على حركة الروي وما تلاها من حروف.

3.الجزء النحوي قد يكون مقتصرا على حركة الإعراب وقد يشمل هذه الحركة وعناصر أخرى مثل {تعاتبه} التي تُجزأ كما يلي :

الجزء المعجمي الصرفي {تعاتب } + الجزء النحوي { ــُـهْ }

4.انتماء الروي إلى أصل الكلمة من الخصائص الأساسية للقافية العربية. والدليل على هذا هو تقيد الشعراء بهذا المبدإ في المقصورات. مما جعل المنظرين يشترطون في هذه القوافي أن يكون الروي فيها من أصل الكلمة أو منقلبا عن أصل، مانعين وروده كحرف إشباع أو تنوين خفف أو ألف تثنية.

وخلاصة القول فإن القافية تقسم إلى جزءين : جزأ معجمي وجزء نحوي:
1.**فالروي وما يسبقه من ميدان المعجم والصرف**.
2.**وما يأتي بعد الروي فهو من ميدان النحو والإعراب**.

5.ملاحظة: بعض القوافي خرجت عن هذا المبدإ العام في التقسيم. ويخص هذا بعض النونيات كنونية ابن زيدون التي درسناها في مبحث سابق والتي رويها لا ينتمي إلى أصل الكلمة في كثير من الأحيان.

وما يشبه هذا الوضع تائية الرصافي التي مطلعها :

هي الأخلاق تنبت كالنبات ... إذا سقيت بماء المكرُمات

في هذه القصيدة نرى الروي منتميا أحيانا إلى أصل الكلمة وأحيانا خارجا عن هذا المبدإ.

وفي بعض القوافي التي اعتمدت الكاف رويا نرى الشاعر يصر على أن يكون الروي من أصل الكلمة وفي بعض الأحيان يجعله ضميرا.

ومهما يكن من أمر فالاتجاه العام هو الذي ذكرناه. ولا نكون مخطئين إذا نهجنا منهج القدماء الذين يصنفون القضايا ، في كثير من الأحيان ، إلى أصول وفروع. فنضع المبدأ الآتي :

مبدأ انتماء الروي إلى أصل الكلمة : الأصل في الروي أن يكون من أصل كلمة القافية أو أن يكون منقلبا عن أصل.

المحور السابع

القافية والمعجم

المبحث 29 : أصناف المعاجم

المبحث 30 : البحث المعجمي والنصوص الأدبية

المبحث 31 : أسس الدراسة المعجمية للقوافي

المبحث 32 : اشتقاق القوافي

المبحث 33 : الشاعر ومعجم القوافي

المبحث 34 : تواتر مفردات القافية

المبحث 29

أصناف المعاجم

1.اللغات كلمات وتراكيب، ولكل منها مفردات تخصها، مفردات تكوّن **معجمَهَا**. ومن هذا المعجم يأخذ كل شخص ما يريده أو ما يستطيع أن يأخذه. وما يفهمه الشخص من كلمات، وما يستعمله يكوّن **معجمه الفردي**. وللجماعات أيضا معاجمها وهي مرتبطة بطبيعتها الاجتماعية والثقافية.

ومن جهة أخرى فإن دراسة كلمات اللغة قد تكون **زمانية** لمعرفة الاستعمال في الماضي والحاضر. وذلك لأن الكلمات تنشأ، وتتغير، وتندثر، مثل الكائنات الحية. وقد تكون هذه الدراسة **آنية** مرتبطة ببنية اللغة. هذه البنية التي تقع فيها الكلمات في موقع وسط بين مستوى الأصوات ومستوى الجمل. وهي بهذا غير معزولة عن الأصوات والفونيمات التي منها تتألف، وغير منفصلة عن الجمل التي تدخل في تركيبها.

من خلال هذا نرى أننا أمام أصناف متعددة من المعاجم.

2.**على مستوى اللغة** التي هي ظاهرة اجتماعية عامة ، لدينا معجم يخصها وهو الخزان العام الذي يأخذ منه الافراد ما يحتاجون إليه قصد التواصل والتعبير. هذا المعجم حاول المنظرون الإحاطة به فدونوا وحداته وأرفقوا أشكالها بمعانيها وأودعوها كتبا سميت معاجم أو قواميس، بعضها عام **ككتاب العين** للخليل أو **لسان العرب** لابن منظور أو **المنجد** أو **فقه اللغة** . وقواميس متخصصة **كمعجم اللسانيات** لجورج مونان وكالمعاجم العلمية التي أصدرتها المنظمة العربية للثقافة والعلوم.

3. **على مستوى الكلام** أي الاستعمال، لدينا **معجم الفرد** وهو مكون من الكلمات التي يستعملها شخص ما ، أو هو قادر على استعمالها. ويُجزأ معجم الفرد إلى **معجم فهم** و **معجم استعمال** . فالأول يخص الكلمات التي يفهمها الشخص دون ان يستعملها والثاني يخص المفردات التي يستعملها.

في بيت يشار:

غَدَتْ عانةٌ تشكو بأبصارها الصدى إلـــى الجَأْب إلا أنها لا تخاطبه

توجد كلمات لا يفهمها القارئ العادي مثل:{عانة، الجأب}. فهي تنتمي إلى معجم اللغة ولا تنتمي إلى معجم هذا الفرد.

بعض الكلمات معتادة مثل {غدت ، تشكو، أبصار، تخاطب، بِ، ها، إلى ، إلا ، أن } فهي تنتمي إلى معجم القارئ العادي فهْما واستعمالا.

وإذا كان القارئ مطلعا على الشعر فإنه يدرك أن **الصدى** هنا بمعنى **العطش** وفي الحالة التي لا يستعملها في ممارساته اللغوية فهذه المفردة تنتمي إلى معجم الفهم دون معجم الاستعمال.

4. والفرد ينتمي إلى الجماعة مما يعطينا **معجم الجماعة** ، وهو مكون من معاجم أفرادها.

وبالنسبة للعربية فإن هذه المعاجم مرتبطة بمستويات اللغة الممتدة من القطب العامي البحت إلى القطب الفصيح تمام الفصاحة.

المبحث 30

البـحث المـعجمي والنصوص الأدبــيــة

1.المعجم ووحداته

أ. بعد المقدمة السابقة ، وللتبسيط والإيضاح ، فإننا نسمي **معجما** كل مجموعة من الوحدات ننعتها مؤقتا بالكلمات. ونفترض أن الكلمة وحدة معروفة أو قابلة للتحديد.

المجوعة : { المصطاف ، البحر ، أحب } تكوّن معجما من ثلاث كلمات.

بالتركيب، هذا المعجم يعطينا مجموعة الجمل :

{أحب المصطافُ البحرَ ، أحب البحرَ المصطافُ، المصطاف أحب البحر، المصطاف البحر أحب ، البحر أحب المصطاف، البحر المصطاف أحب }

بعض هذه الجمل مقبولة نحويا وبعضها غير مقبول. ومهمة علم التراكيب تكمن أساسا في وضع القواعد التي تعطينا الجمل المقبولة نحويا ودلاليا ، وفقط هذه الجمل.

ب. لو انطلقنا الآن في الاتجاه المعاكس. أي لو انطلقنا من التراكيب التي هي الجمل والنصوص وبحثنا عن الكلمات، لالتقينا بمشاكل جمة ناتجة عن غموض مفهوم الكلمة.

أوضح مفاهيم الكلمة هو مفهوم **الكلمة الخطية** أي ما هو وارد بين بياضين وهو الذي يتعامل معه الحاسوب في البداية. ولكن هذا المفهوم لا يرضي عالِم اللغة. أما **المونيم** أي أصغر وحدة دالة كما يقال، فإن تحديده يلاقي صعوبات جمة جراء عدم خطيته في الكثير من الحالات. لو بحثنا عن مونيمات الكلمة {مُسْتَحْسِن} لرأينا أنفسنا أمام عدد كبير من الدلالات، مثل معنى الجذر : {ح س ن} ومعنى الوزن {استفعل} وصيغة اسم الفاعل وسمة الجنس التي هي هنا المذكر. هل ندرج كل هذه المدلولات في دال واحد أم نقسم الكلمة إلى سابقة {مُسْتَـ } تتصدر الجذر {حسن}.وفي هذه الحالة أين تقع الكسرة الدالة على اسم الفاعل؟ ولكن هذه الصعوبات لم تثن عزيمة المعجميين الذين تعاملوا مع الكلمات تعاملا بسيطا مكنهم من ممارسة نشاطهم بطريقة مرضية.

ج. لتلبية أغراض تحديد عناصر معاجم النصوص، تُجمَّع تحقيقات الوحدات الصرفية مثل: {خرج ، يخرج ، نخرج ..} في صنف واحد يمثله في معاجمنا الحديثة الماضي المنسوب إلى الغائب المذكر{خرج}. وبالنسبة للأسماء مثل:{ قِطّ ، قطة ، قطط} في صنف المذكر المفرد {قط}. هذا النوع من العمليات التي ترجع فيها الكلمات إلى نوع من الأصول أي إلى الوحدات التي تظهر في المعجم تسمى ليماتيزاسيون lemmatisation وذلك اشتقاقا من كلمة ليم lemme التي تعني بالنسبة للبعض **الوحدة المعجمية المستقلة من ناحية الدلالة**. وهذا المصطلح يتقابل مع مصطلح **الوحدة المعجمية** أو لكسيم lexème التي نحتت على قياس فونيم ومرفيم والتي يُعرِّفها اللسانيون بطرائق مختلفة.

وإرجاع الوحدات الواردة في النصوص إلى المشترك المعجمي أو الأصل ، يطرح بالنسبة للعربية التي تبنى غالبا كلماتها على اقتران **جذر صامتي بوزن صرفي** ، قضايا خاصة سنعالجها في أبحاث أخرى.

د. للتمييز بين الكلمة الواردة في النص والكلمات المعجمية يستعمل بعض اللغويين الفرنسيين كلمة فوكابل vocable وهي **اللفظة** والتي أخذت من فوكابيلار vocabulaire مما قاد أحيانا البعض عندنا إلى استعمال العبارات : كلمة، مفردة، لفظة، وحدة معجمية، رصيد، رصيد معجمي، رصيد لغوي.

أما القدماء فإنهم استعملوا كلمة اللفظة للدلالة على كل ما يتلفظ به الإنسان سواء كان اللفظ بدون معنى مثل {دَيْـز} مقلوب {زيد}، أو حاملا معنى . فإن كان هذا اللفظ ذا معنى وكان مفردا أي بحيث **لا يدل جزء منه على جزء من معناه** فإنه يصبح كلمة.

هـ. الاحتمالات : بعد تحويل النص اللغوي إلى سلسلة من المفردات المعجمية ، تظهر لنا المفردات بنسب مختلفة وينبغي عند ذلك تقنين هذا الورود. هذا التقنين يتم بإرفاق كل وحدة بعدد يسمى تواترها. والتواتر على صنفين :

التواتر المطلق وهو عدد ظهور الوحدة المعجمية في النص.

التواتر النسبي وهو عدد الورود على عدد الحالات الممكنة. ويعبر عنه بعدد محصور بين الصفر والواحد. كأن نقول بأن تواتر أداة التعريف في نص ما هو :

0.01 ، أو 1 بالمائة ، أو 10 بالألف.

2 . المعجم والنصوص الأدبية

على المستوى الأدبي مجموعة المفردات المستعملة من طرف أديب ما ، سواء كان روائيا أو شاعرا ، في نص من النصوص، يكوّن معجم هذا النص. والنص قد يكون بيتا من الشعر مثل :

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

وقد يكون قصيدة بأكملها كمعلقة امرئ القيس التي أخذ منها هذا البيت أو قصة قصيرة أو رواية .

كما أن المعجم قد يخص كل إنتاج أديب. فلما نقول معجم البحتري فإننا نقصد بذلك الألفاظ التي استعملها هذا الشاعر في مجمل قصائده.

وبالإمكان تعميم البحث على مجموعة من الأدباء في عصر ما أو في قطر ما. تحديد هذا النوع من المعاجم يعطينا معلومات ثمينة حول لغة العصر والمجتمع الذي عاش فيه الاديب واهتمامات المثقفين واتجاهاتهم الفنية. كما أنه يوجهنا نحو دراسة الأسلوب وجماليات النص الأدبي.

المبحث 31

أسس الدراسة المعجمية للقوافي

1.المعجم والاستعمال

القافية التي تنتمي كلماتها إلى معجم الشاعر يمكن أن تدرس من زوايا مختلفة :

أ . على مستوى المعجم العربي بأكمله تُكوِّن القافية تجزيئًا له، طبقا لمبدإ تكافؤ القوافي وحسب ما يصلح أو لا يصلح أن يكون كلمات للقافية.

ب. على مستوى الاستعمال معجم القافية يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى آخر ، ومن صنف من الشعر إلى صنف يغايره . كما أنها تختلف حسب الأغراض الشعرية . ومعرفتها في كل حال من الأحوال تعطينا معلومات ثمينة حول اللغة الشعرية ومقاصدها.

جـ . القافية تكوِّن **حقلًا معجمياً** له علاقة **بحقلها الدلالي** ، ودراسة هذا الحقل يُعتبر جزءًا من البحث المعجمي لم يهتم به الباحثون حتى الآن رغم أنه اختزال طريف لإدراك البنية المعجمية.

2. الجزء المعجمي للقافية

القوافي في قصيدة ما ، لا تكوِّن نصا متماسكا نحويا، وإنما هي مجرد قائمة من الكلمات. والسؤال الذي يطرح علينا هو الآتي : هل نتعامل مع هذه الكلمات كما ترد أم أننا نرجعها إلى أصولها ؟

قد رأينا أن للقافية جزء يخص النحو وهو ما يتبع الروي وجزء متعلق بالصرف وهو مكون من الروي وما يسبقه من حروف وحركات.

أ. المقصورات حيث يشترط في الروي أن يكون أصلا من الكلمة أو مقلوبا عن أصل وذلك مثل: {الضُحى، الحصا، طفى، النقا، ترى، خفا، بدا، نأى، المهى..} لا تملك تابعا نحويا.

ب. وفي القوافي المقيدة معجم القافية يتكون أيضًا من الكلمات التي تنهي البيت وذلك مثل: {ينتسب، كذب، تهب، الطلب..} وهي أيضا مجردة من التابع النحوي. وقد بينا كل هذا في مبحث سابق.

ج. معلقة لبيد بن ربيعة الموصولة بالهاء المتحركة مع الخروج.

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلّهَا فَمُقَامُهَا   تَأَبَّـــدَ غَولُهَا فَرِجَـــامُهَا

القافية ترد في الكلمات: {مُقَامُهَا، رِجَامُهَا، سِلَامُهَا، حَرَامُهَا، رِهامُها، إرزامُهَا، نَعامُها، بِهامها، أقلامها..}. ووحدات المعجم تنتهي هنا عند الروي دون حركته التي هي مرتبطة بالإعراب. فيصبح بذلك معجم القافية عبارة عن المجموعة:{مُقَام، رِجامْ، سِلَامْ، حَرامْ، رِهامْ، إرْزام، نَعَام، بِهَام، أقلاَمْ..}.

وكل وحدة من هذه الوحدات يمكنها أن تعطينا كل أصناف الموصول أو جلها. فمقام مثلا ينتنج عنها {مقامْ، مقامو، مقامي، مقاما، مقامه، مقامها...}.

وهذه الوحدات بإمكاننا إرجاعها إلى المداخل الواردة في المعجم فينقل الفعل إلى الماضي المسند إلى الغائب المذكر، والاسم إلى المفرد المذكر. كأن نرجع {أحلامها} إلى {حلم} في البيت :

لا يَطبَعون ولا تَبور فِعالهم   إذْ لا تميل مع الهوى أحلامُها

كما أنه بالإمكان التعمق في التجريد فننزل إلى الأصل الصامتي كالثلاثي أو الرباعي. فنرجع {حُكّامها} في البيت :

فهمُ السُّعاة إذا العشيرة أُفْظِعَتْ   وهمُ فوارسها وهمْ حُكّامُــها

إلى {حاكم} ثم إلى {ح ك م }.

وكل هذا مرتبط بمقاصد البحث.

3.القافية وأجزاء الكَلِمْ

قسّم العرب كلمات لغتهم إلى أجزاء ثلاثة : الاسم والفعل والحرف. وفي لغات أخرى اعتمد النحويون تقسيما غير هذا. ولكن التجزيء الذي تخضع له كل اللغات هو الذي يصنف الوحدات الدالة إلى وحدات معجمية ووحدات نحوية.

أ.**الوحدات المعجمية** مثل الأسماء والأفعال تُكوّن قائمة مفتوحة غير محدودة ، ويشير هذا إلى إمكانية ورود كلمات جديدة في هذه القائمة وذلك مثل: مَلْمَح، وَبَانُوراما، ورُبُوط، ومَكُّوك، وحاسوب.. التي دخلت معجمنا الحديث.

الوحدات المعجمية هي أيضاً وحدات مستقلة أي أنه بإمكانها الورود في جملة بمفردها.

ب. الوحدات النحوية مثل الحروف هي ما كانت في ارتباط مع غيرها وهي تكوّن قائمة مغلقة أي أنه لا يذهب منها شيء ، فهي لب اللغة ومرآة هويتها. فأداة التعريف في العربية مثلاً هي واحدة لم تتغير ، ولم يضف إليها عبر القرون ما يعوضها أو يتممها.

والوحدات النحوية في العربية لا تقتصر على الحروف فهي تشمل الضمائر، وأسماء الإشارة، والاسم الموصول، والأفعال الناقصة، وغير ذلك من الكلمات المشتركة في السمات التي ذكرناها.

لو نظرنا الى قوائم كلمات القوافي على اختلافها لرأيناها تنتمي، إلا ما شذ، إلى الوحدات المعجمية. والسبب في ذلك راجع إلى **التضمين** الذي يتجنبه الشاعر. فلو أنهى شاعر ما بيته في بائية ، بحرف الجر {بِ} لاضطر إلى الإتيان بالمجرور في البيت الموالي وهو ما يعد من العيوب المؤكدة.

المبحث 32

اشتقاق القوافي

1.الاشتقاق في الصرف

الاشتقاق في الصرف معروف وقد قسمه ابن جني إلى صغير وكبير. أما الصغير فهو ما ينطلق من تركيب مثل: {س ل م} فيؤخذ منه معنى السلامة في تصرفه نحو {سلم، يسلم، سالم، سلمان، السلامة، السليم ..}.

أما الاشتقاق الأكبر فهو المبني على تحويلات الجذور وارتباطها بمعنى واحد مثل {ك ل م}، {ك م ل }، {م ك ل}، {م ل ك}، {ل ك م}، {ل م ك} التي ربطها ابن جني بالقوة والشدة.

والاشتقاق الأكبر غير مؤكد ، وهو في تعارض مع اعتباطية الدليل التي أصبحت اليوم من المسلمات في علوم اللغة. أما الاشتقاق الأصغر فإنه أساس الصرف ولا يمكن الاستغناء عنه وهو الذي نقصده في هذا المبحث.

في اللغات الغربية الاشتقاق la dérivation يتم غالبا بطريقتين : وضع السوابق، ووضع اللواحق. أما العربية فإنها مبنية على الثنائية : {جذر صامتي ، وزن صرفي} وبها تشتق معظم المفردات.

2.اشتقاق القوافي

كما نشتق الكلمات من الجذور فإنه بإمكاننا أن نشتق القوافي من الأصول. فمن الجذر {**ر ك ب**} مثلًا نشتق أصناف القوافي الآتية :

أ.القوافي المجردة :

- **رَكِبَ**: وهي قافية مجردة قد تكون مقيدة أو موصولة بالألف : {رَكِبَا} أو الواو: {رَكِبُوا} أو الهاء : {رَكِبَها}. وتُلحَق بهذه القافية الأفعال الناتجة عن التصريف مثل : {يركُبُ} التي توصل بالواو، و{يركبُهْ}، و{يركبُها}، و{نركبُ}، و{اركبْ}، و{اركبا}، و{اركبي}.
- **رَكْبُ** وهي قافية مجردة وزنها {01} أي انها من المتواتر. وقد تكون موصولة بالواو: {رَكْبُو} أو الياء {رَكْبِي} أو الألف {رَكْبا} أو الهاء {رَكْبُه} ، {رَكْبُها}.
- **مَرْكَبُ**: وهي قافية مجردة مطلقة قد تكون مقيدة {مركبْ} أو مطلقة موصولة بالألف أو الواو أو الياء أو الهاء دون خروج {مركبه} أو مع الخروج {مركبها}.

ب. القوافي المردفة :

- **ركوب**: وهي قافية مردفة بالواو قد تكون مقيدة أو مطلقة موصولة بأحد الحروف الأربعة مع الوصل أو دونه.
- **مركوب** وهي قافية مردفة بالواو شبيهة بالقافية السابقة.
- **ركيب** مردفة بالياء ، شبيهة بالقافية السابقة
- **التركيب والتراكيب** من باب ما سبق
- **رُكَّاب** شبيهة بما سبق.

ج. القوافي المؤسسة :

- **راكِب**: وهي قافية مؤسسة قد تكون مقيدة أو موصولة مثل سابقتها بأحد الحروف الاربعة.
- **تراكُب**: وهي قافية مؤسسة شبيهة بالقافية السابقة.
- **ركائب**: شبيهة بالقافية السابقة.
- **مَراكِب**: شبيهة بالقافية السابقة.

وبالامكان أن نجد قواف أخرى مبنية على هذا الجذر، وذلك يالاستناد إلى مشتقات ناتجة عن المزيد {ركَّب} أو {تركَّب} أو {تراكب} أو {ارتكب}، إلى غير ذلك من الأوزان الصرفية المستعملة.

وكما نرى فإن عدد القوافي بالنسبة لجذر واحد كبير قد يفوق المئة إذا ربطنا كل صنف من هذه الأصناق بحركة الروي أو حركة الوصل عندما تكون لها دلالة.

وإذا علمنا أن معجم الصحاح يحتوي على 5639 جذرًا فإننا نرى بسهولة أن عدد القوافي يعد بمئات الآلاف.

هذا ما يشرح ربما أحادية القافية في القصيدة العربية. أحادية من الصعب تحقيقها في لغات أخرى.

المبحث 33
الشاعر ومعجم القوافي

1. معاجم القوافي

لكل شاعر معجمه. وهذا المعجم مكون من المفردات التي استعملها في قصائده. وداخل هذا المعجم العام يوجد معجم خاص وهو الذي يقتصر على القافية. هذا المعجم له دلالات خاصة أبرزها قدرة الشاعر على الابتكار، وسَوْق المعاني دون تكلف، وإضافة جماليات الصوت إلى جماليات اللفظ.

والشاعر لا يبتكر الكلمات وإنما هو يأخذ من خزان اللغة ما يستطيع أن يأخذ. وبالنسبة للقافية فهو يأخذ من المعجم الضمني الوارد في اللغة والذي يمكن بناءه باستعمال عملية الاشتقاق التي وضّحناها في المبحث السابق.

والبحث في معجم قوافي الشعراء يجعلنا نتعامل مع ثلاثة اصناف من المعاجم.

أ.أبرز هذه المعاجم هو **معجم القوافي اللغوي**. هذا المعجم الذي هو الآن افتراضي يحتوي على كل كلمات اللغة الصالحة لاحتضان قافية موثوقة. ويمكن إنشاء هذا المعجم وترتيب كلماته حسب الروي وصنف القافية مع استعمال عملية اشتقاق القوافي التي وضعناها.

ب . المعجم البارز أيضا هو **معجم قوافي الشعراء**. وهو يحتوي على كل القوافي التي استعملها الشعراء عبر العصور. ويمكن إنشاء هذا المعجم بجرد كل شعر العرب

وتحديد كلمات القوافي وترتيبها حسب الروي وصنف القافية. وهو عمل شاق يتطلب مشاركة فريق كبير من اللغويين والإعلاميين.

مقولة: معجم قوافي الشعراء جزء من المعجم اللغوي للقافية.
هذا الاحتواء واضح ولا داعي للبرهان عليه.

ج. المعجم الثالث الذي يمكن دراسته هو **معجم قوافي الشاعر** وهو مكون من كلمات القوافي التي استعملها شاعر معين وهذا المعجم جزء من المعجمين السابقين.

د. المعجم الرابع الذي يمكن دراسته هو **معجم جماعة من الشعراء** ويعطينا هذا المعجم المتداوَلَ من القوافي والنادرَ منها.

2.القوافي المشتقة من الجذر {س ل م}

لندرس على سبيل المثال استعمالات الجذر {س ل م} عند بعض الشعراء. هذا الجذر يعطينا عددا من القوافي إن اقتصرنا على الميميات منها فإننا نجدها موزعة كما يلي:

1.القوافي المجردة التي تحققها الكلمات:
{سَلِمَ، سلَّم، أَسْلَم، استلم، تسلَّم، استسلم..} وما نتج عن هذه الافعال جراء التصريف مثل: {تَسلَم نسلم اسلمْ اسلمي اسلموا...}
مُسْلِم، مستلم، مُسَلَّم، مسَلِّم، ، مستسلم، سَلَّم، اسْتَلَمَ،
سِلْم، تسلُّم ، سُلَّم سليلم مَسْلَم

2.القوافي المردفة مثل:

سلام، استلام، استسلام

سليم تسليم، سلاليم

3.**القوافي المؤسسة** التي تحققها :

سالِم، مُسالم، يسالم ..

وكل هذه القوافي بإمكانها أن تكون موصولة بالألف أو الواو أو الياء، أما الأفعال منها فإن وصلها بالهاء يقتضي أن تكون متعدية.

وكما نرى فإن هذا المعجم النظري يحوي عددا كبيرا من الألفظ.

ولننظر الآن إلى ما استعمله بعض الشعراء من هذا المعجم.

عند ذي الرمة نجد هذه الأبيات:

علَيْكُنْ يَا أَطْلَالَ مَـيَّ بِشَـــارِعٍ	**على ما مَضَى مِن عَهْدِكُنَّ سَلَامُ**
ولا مثلَ ما ألقى إذا الحَيُّ فارَقُوا	**ولا أثَرَ الأظْعانِ يلقاه مُسْلِـــم**
فبَوَّأَ الرمْيَ في نَزْعٍ فَحُمَّ لــها	**من ناشِبَاتِ أخي جِلّانَ تسليمُ**
تَدَاعَيْنَ باسم الشيب في مُتثَلِّــمٍ	**جَـــــوَانِبُهُ من بَصْرَةٍ وسلامِ**
لِعِرْفَانِهَا والعهدُ ناءٍ وقد بــــدا	**لذي نُهْيَةٍ أن لا إلى أمّ ســالِم**
ألا خَيَّلَتْ مَيٌّ وقد نامَتْ صُحْبَتِي	**فما نفَّرَ التَّهْويمَ إلا سَـلامُها**

هذا كل ما احتواه ديوانه من كلمات للقوافي بنيت على الجذر {س ل م }. ونراه استعمل المجرد والمردف والمؤسس من القوافي. ومن ناحية أجزاء الكلام فهو اقتصر على الأسماء ونستطيع أن نقول أن معجمه بالنسبة للجذر المذكور مكون من ست قواف هي: {مسلمو، تسليمي، سلامو ، سلامي، سلامُها، سالمي} التي يمكن اختصارها في ستة اصول {مسلم، تسليم، سلام، سالم} مع العلم بأن سلام استعملت ثلاث مرات.

أما **الأعشى** فإن جرد ميمياته التي استعمل فيها الجذر {س ل م} يعطينا الكلمات : { سا لِمُ، سُلَّمُ، مُسْلِمُ، السِّلْمِ، سُلمَا، السِّلاما، السَّلَمْ، السِّلْمِ }
فهو استعمل 8 مفردات كرر منها اثنين.

وعند جرد ديوان **لبيد بن ربيعة** نجد أن المستعمل من الجذر المذكور هو :
{مسْلُومُ، سِلامُهَا، سليمٌ، أسْلَمَا، ويَسْلَمَا، بِالسَّلَامِ}

ونرى أن كل شاعر أخذ من الجذر المذكور ما أراد. فالمشترك بينهما هو المعجم المرتب حسب أصناف القوافي.

المقيد المجرّد: السَّلَمْ
المطلق المجرد: السلم، مُسْلَمٍ، سُلَّمًا، مُسْلِمٌ، أسلمَ، يسلم
المطلق المؤسس: سا لِمُ، مسا لمُ
المطلق المردف بالياء: سليمُ، تسليمُ
المطلق المردف بالألف: سلامِ، سلامُ، سِلامَا، سَلَامُها، سِلامُها.

ويتبين لنا من خلال هذا البحث المجهري أن هؤلاء الشعراء لم يستعملوا إلا النزر القليل مما تتيحه لهم اللغة من القوافي. وهو شيء منطقي لأن عدد قوافي اللغة يفوق بكثير عدد الأبيات التي يؤلفها الشاعر في حياته ، وذلك مهما كانت غزارته.

المبحث 34

تواتر مفردات القافية

1.التواتر والرتبة

في الدراسة السابقة نلاحظ أن بعض الكلمات استعملت مرة واحدة وبعضها استعمل من طرف كل الشعراء ، وإذا نظرنا إلى مجمل الشعر العمودي فإننا لا نكاد نجد ميمية مؤسسة تخلو من كلمة {السالم}، ولا ميمية مردفة بالألف تخلو من {سلام} ولا مردفة بالياء تخلو من {سليم} ولا مجردة تخلو من {سِلْم} إن كانت من المتواتر ، أو من {سَلَم} إن كانت من المتدارك.

فشأن القوافي شأن المفردات في اللغة بعضها كثير الاستعمال وبعضها نادر الاستعمال.

اهتم المعجميون في الغرب بدراسة تواتر المفردات في النصوص فأحصوا ما ورد في الكثير من الأعمال الأدبية روايةً كانت أو شعرًا. وأنشأ البعض معاجم مبنية على تواتر المفردات في لغة ما. وهذا النوع من الأعمال يفيد الدارسين في أمرين: معرفة اللغة المتداولة وعلاقتها بالماضي من جهة ، ومن جهة أخرى بناء تعليم اللغة للأجانب على أساس المتداول من المفردات.

ودراسة تواتر مفردات القافية قد يعطينا معلومات كثيرة عن شعرنا وعن اللغة عموماً.

خلال دراساتنا لمفردات القافية لاحظنا أنه بالإمكان ترتيب كلمات قافية من صنف معين عند مجموعة من الشعراء ، حسب التواتر. فتكون النتائج قريبة من القانون الذي يجعل الرّتبة مضروبة في التواتر تساوي عددًا ثابتًا.

في المثال السابق نلاحظ الترتيب الآتي:

في الرتبة الأولى: كلمة واحدة {السلام} تواترها 5.

في الرتبة 2 : ثلاث كلمات {مسلم، سلم، مسالم} تواترها 2.

....

في الرتبة 5 : خمس كلمات {سلم، سليم، مسلوم، أسلم، يسلم} تواترها 1.

هذه النتيجة يمكن التأكد منها بالنسبة لعدد كبير من القوافي وبالإمكان توسيع الدراسة حتى تشمل البيت كله.

المبحث 35

أصناف الجذور والقوافـــي

1. المردودية

اللغات مبنية على الثنائية المكونة من **الاقتصاد** و**التبليغ** وكأنهما قطبان متقابلان. وهذه القطبية مرتبطة بإنتاجية الوحدات والعمليات التي تستعمَل لإنتاج البنى اللغوية.

فاكتفاء العربية بالحركات الثلاث دافعه الاقتصاد. ولكن حسن استعمال هذه الحركات في الصرف والنحو جعلها كافية لتلبية حاجيات الناطق.

وعلى المستوى الصرفي فإن الوزن يمكن أن ننظر إليه كعامل ينتج العديد من الألفاظ التي تستعمل في اللغة. وهذا الإنتاج له **مردودية** مرتبطة بالوزن والجذر.

فالوزن {مستفعلن} مثلا ، لا ينطبق على كل الجذور وكذلك الأوزان {فاعَل، وانفعل وفعّل} .وينتج عن هذا أن بعض الجذور لها مزيدات أكثر من غيرها. والمردودية تكون فيها أقوى.

ومن جهة أخرى فإن بعض الأوزان تنطبق على عدد من الجذور أكبر من غيرها وتكون مردودية هذه الأوزان أقوى.

وبالنسبة للقوافي والاشتقاق الخاص بها ، فكل الجذور ليست متساوية في عدد ما يشتق منها.

لننظر إلى الميميات ولندرس أصناف بعض الجذور وعلاقتها بالقوافي.

1.المضاعف مثل: هَمَّ، وشَمَّ ، لا يشتق منه غالبًا المؤسس من القوافي وذلك لأن اسم الفاعل مثل هامٌّ لا يتقبله الشعر للالتقاء الساكنين. وإنما هذا النوع من الجذور يعطي بعض المردف مثل: {همام، هموم، مهموم} وبعض المجرد مثل:{ هِمَمْ} وهو عموماً ضعيف الإنتاجية بالنسبة للقوافي. ودراسة الواقع الشعري تبين ذلك.

2.الأجوف مثل {صام، يصوم}، يصاغ منه المؤسس من القوافي مثل {صائم} والمردف مثل: {صام، اصطام، الصيام، الصوَّام }. ولا يصاغ من الأجوف إلا القليل من المجرد. ونستطيع أن نقول بأن إنتاجية الأجوف عالية بالنسبة للقوافي المردفة.

3.الثلاثي السالم تصاغ منه كل أصناف القوافي والإنتاجية هنا مرتبطة بالكلمات نفسها.

هذه بعض الأفكار الأساسية طبقت على مجال ضيق. ونترك للطلبة والباحثين مهمة التدوين، والإحصاء ، عبر مجالات أوسع، حتى تتحقق الفرضيات التي وضعناها، وتثبت المنهجية التي اقترحناها.

المحور الثامن

جماليات القافية

المبحث 35

جماليات القافية وتصنيفها

1.مفهوم الجماليات

لن ندرس في هذا الباب القضايا النظرية التي يطرحها مفهوم **الجمالية**. وإنما سنكتفي بالمعنى المبسط لمفهوم سنتعامل معه أحيانا بنوع من الذاتية. ومن جهة أخرى سنعتبر هذا الباب تتمة للدراسات الخاصة بالبديع وعلاقته بالقافية.

2.جماليات القافية وجماليات الوزن

إن جماليات الوزن لا تُحدَّد بسهولة معالمُها ، ولا يمكن دراستها بصفة جلية. وذلك لأن الوزن مبنيٌّ على المقاطع الصوتية أو السواكن والمتحركات ، وهو غير مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنحو والصرف والمعنى. أما القافية فإن علاقتها بمختلف المجالات اللغوية تجعلها قابلة للدراسة والتصنيف الجمالي.

وجماليات القافية يمكن تصنيفها إلى جماليات مرتبطة بطبيعتها ، وجماليات تخص الكلمات ، وأخرى تخص الدلالة.

3. جماليات القافية في ذاتها

بعض القوافي يتذوقها كل من السامع والشاعر أكثر من غيرها ويرجع ذلك إلى طبيعة الأصوات التي تكونها.

فالروي قد يكون لينا أو شديدًا ، والمد الذي يسبقه أو يتلوه قد يكون مركّزًا على مواقع قوية أو مواقع تحتاج إلى مزيد من الإطالة لتعويض ما اختصرته العلة من حروف أو حركات. وقد تكون جماليات هذه القوافي مرتبطة بتكرار نحوي أو صرفي. كل هذا يمكن تحليله وتصنيفه انطلاقاً من انطباع الدارس وذوقه الشعري.

4. جماليات القافية في البيت

وهي تخص :

- تجاوب أصوات القافية مع أصوات تساويها أو تجانسها.
- تجاوب كلمات القافية مع كلمات في البيت .
- تجاوب البنية التي تدخل فيها كلمة القافية مع ما يوازيها في البيت.

بعض هذه الجماليات درسها القدماء في أبواب البديع ، وبعضها في حاجة إلى دراسات خاصة.

5. جماليات القافية والشاعر

الكفاءة الشعرية هي نوع خاص من الكفاءة اللغوية. وهذه الكفاءة مرتبطة بالوزن والقافية. والكل يعرف أن الصعوبات الحقيقية التي تواجه الشاعر لا تكمن في الوزن وحده، وإنما هي واردة في القافية. فرديء الشعر يعرف من جيده قبل كل شيء من علاقة القافية بالخطاب. فإن كانت كلماتها منسجمة مع كلمات البيت ومعانيه، فهذا دليل على أننا أمام نص يستحق التقدير. وإن كانت مصطنعة غير متلائمة مع ما قبلها، فالشعر مهما كانت معانيه وابتكاراته، يميل إلى الرداءة.

المبحث 36

القافية وجماليات الأصوات

1.الأصوات العذبة

يلاحظ عالم الأصوات دي لاتر Delattre أن التقابل التمييزي للحركات بواسطة المد في الفرنسية لا يخص إلا بعض الثنائيات ولكن المد يستعمل لأغراض جمالية من طرف الشعراء. بعض الحروف الصوامت قوية مثل التاء والكاف ، وبعضها ضعيف مثل الراء والياء ، وبعضها متوسط القوة. والـمَخْبَر يُظهر لنا أن الحركات التي تسبق الحروف القوية أقصر من التي تسبق الحروف الضعيفة بمقدار الثلث. والحروف المائعة مثل اللام والراء لها لين طبيعي قد يذهب عند التقائها ببعض الحروف الشديدة.

كل هذا بصرف النظر عما يحدث في لغة مثل العربية التي توظف المد. مما يظهر لنا أن المد إن كان ثُنائِيًّا على المستوى الفونولوجي فهو يعرف درجات متعددة على المستوى الصوتي البحت ، إضافةً إلى هذا فإننا أظهرنا أن المد في الشعر قد يكون على طبقات.انظر {**كتاب الإيقاع**}

2. جماليات القوافي المردفة

تمتاز القوافي المردفة بالمد اللازم الذي يسبق الروي ، وهذا المد له درجات.

أ.في الخفيف معظم القوافي مردفة. والمد يأتي في موقع قوي وهو موقع الوتد حيث يكون التركيز عليه عند الإنشاد.

انظر إلى استطالة المد الذي ينهي البيت في كل من :

خدعُوها بِقَولِهِم حَســـــنَاءُ والغواني يغرهُنَّ الثَّنَاءُ

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادِ

وقارنْه بما يحدث في آخر بيت البحتري الذي هو من نفس البحر :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدى كل جبس

إن لذاذة هذا المد غابت وذلك لأن القافية مجردة هنا ومردفة هناك.

ب. في الوافر حيث الردف شبه لازم ، يظهر المد أقوى من المد في الخفيف:

وما نيلُ المطالبِ بالتَّمَنِّي ولكن تُؤخَذُ الدُّنيا غلابا

المقارنة بين تفاعيل الشطر الثاني:

ولكن تُؤ / خَذُ الدنيا / غلابا.

01011/0101011/0101011

ترينا أن الضرب ينقصه مقطع مكون من متحرك وساكن. وهذا النقص يُعوَّض في الإنشاد بزيادة في مد الردف والوصل.

جـ. في البسيط الثاني حيث الردف إلزامي نلاحظ أن المد يرعي الانتباه. ويلاحظ هذا من خلال أبيات كهذه :

بان الخليط ولو طوعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أفنانا

أضحى التنائي بديلًا من تدانينا وناب عن طول لقيانا تجافيـنا

آمنت بالله واستثنيت جنتـــــه دمشق روح وجنات وريحــــان

المد هنا **متزايد الطول** وذلك لتعويض النقص الناتج عن علة القطع في الضرب. ولهذا المد المتزايد **نكهة خاصة يشعر بها كل متذوق للشعر**.

لاحظ أن الابيات المذكورة نونيات وللنونيات نغمة شجية لا نجدها في حروف أخرى.

3.القافية والأصوات الشديدة

1. جماليات الأصوات لا تخص الحركات وحدها سواء كانت قصيرة أو ممدودة ولكنها تخص أيضا الحروف الصوامت وصفاتها.

ونذكّر بأن الصوامت هي الحروف التي يلتقي الهواء فيها عند النطق بحاجز. وتكون هذه الحروف انفجارية أو **شديدة** مثل الباء والتاء والدال والطاء والقاف والكاف. والشديدة تعرف باستحالة مدها عند النطق.

والحروف **الرخوة** أو التسريبية أو المستمرة ، هي التي تقابل الشديدة، وذلك مثل الميم والفاء والنون والثاء والذال والضاد والسين والزاي والصاد والشين والجيم والغين والحاء والعين.

وتكون هذه الحروف مجهورة أو مهموسة، مفخمة أو مرققة. وأحيانا توصف بأنها جانبية مثل اللام أو مكررة مثل الراء.

وكل هذه الصفات موضحة ومدروسة في كتب الصوتيات.

2.الكل يعرف الانطباع الذي تتركه سينية البحتري في النفوس.

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جذى كل جبس

أو نونية ابن زيدون التي ذكرناها.

ولكن هل يمكن دراسة هذا الانطباع من خلال مخارج الحروف وصفاتها ؟

3.الذي يتبادر إلى الذهن هو أن الحروف الشديدة توحي بالقوة، والليّنة بالوداعة. ولكن هذا غير صحيح بالنسبة لاستعمالات الشعراء. فإن استعمل بشار الباء الانفجارية في قافية لا يغيب الطابع الحماسي منها عن السامع في الأبيات التي يصف فيها الحرب :

وجيش كجنح الليل يزحف بالحصى وبالشوك والخطي حمر ثعالبه

فإننا نراه يستعملها في القصيدة نفسها ، وذلك عندما يعبر عن حبه كعاشق ، أو عندما يصف البادية ، أو لـمّا يأتينا ببعض الحكم مثل :

إذا كنت في كل الأمور معاتبا صديقك لن تلق الذي لا تعاتبه

ولكن كل هذا لا يمنع من أن هذا الإيقاع الحماسي الشديد للقافية باق أثره عند السامعين يرافق كل معاني وصور القصيدة. فالبيت :

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ضمئت وأي الناس تصفو مشاربه

لا يمكن اختزاله في موضوعه أي في الحكمة التي هي مطبوعة مبدئيا بالهدوء. فإيقاع القافية ألبسه نوعا من الحماسة ، وعزز هذا الإيقاع الحماسي تجاوب الأصوات حيث نرى نوعا من التصاعد من المرقق نحو المفخم في { القذى ضمئتَ} وفي {الناس تصفو} إذ لايميز بين الذال والضاد والسين والصاد إلا سمة التقخيم.

4. وإذا كان ولا بد من تصنيف القوافي من ناحية الشدة واللين، فإنه بالإمكان أن نضع تدرجا بالنسبة للقوافي ذات الروي الانفجاري :

في المرتبة الأولى تأتي القوافي المقيدة المجردة ذات الروي الشديد مثل {ينتسبْ}، ثم القوافي المجردة المطلقة الموصولة بالهاء الساكنة ، ثم الموصولة بحرف لين ، ثم ذات الخروج. ويتبع هذا ، ما هو مردف وما هو مؤسس.

وهذا التصنيف المبسط مبني على جوار الروي ، فالشديد يلينه حرف المد إن كان يحيط به ، ويزيد من شدته الصوت الشديد الذي يجاوره مباشرة.

انظر الى هذه الأبيات:

هـــــــل بالطلول لسائل ردُّ	**أم هـــــــل لها بتكلم عهْدُ**
أرى ذوي الفضل وأضدادهم	**يجمعـــــهم سيلك في مَدِّه**
إن لم يكن رشد الفتى نافعا	**فـــغيه أنـــفع من رشْـــده**
عليلة أنفاس الرياح كأنـــما	**يُعَلّ بماء الورد نرجسُها النَّدِي**
عُني الربيع بها فنشّر حولها	**حللا تُدبّج وشيها أيدي الندَى**
نثرت فرائدها فنظّمت الربى	**من درهن قلائدا وعـــقودا**
وقبيح بنا وإن قدم العـــهـ	**ـد هوان الآباء والأجـــــداد**
قد وفت المزن بميـــعادها	**وخصت الروض بإســـعادها**
ورد الربيع فمرحـــبا بوروده	**وبنور بهجته ونــــور وروده**

إن الروي فيها واحد، وهو الدال الموصوفة بالشدة. ولكن هذه الشدة متفاوتة وذلك حسب الجوار الذي توجد فيه. فهي ملحوظة القوة عندما تكون مضاعفة ومسبوقة بصامت ساكن. وهي كاللينة عندما تحيط بها الحركات الممدودة.

كل هذا يتطلب دراسة معمقة قد تتطابق مع اختيارات الشاعر وطبيعة قصائده. وقد لا تتطابق.

4. التلذذ بالسمع والنطق

1. إن التلذذ بالأصوات يكون على مستوى السمع وعلى مستوى النطق. أي على مستويي التلقي والأداء.

الشاعر، والراوي، وكل من يكرر الكلام الموزون همسا أو جهرا، يشعر بعذوبة على مستوى عضلات النطق. فتراه يبين الأصوات، يطيل الممدود فوق اللازم أحيانا، ويركز على المضاعف ، ويفخم، ويوازي بين ما تشابه من الأصوات، ويقابل بين ما تضاد منها، ويتعامل مع تنغيم الجمل بالمبالغة عند ارتفاع اللهجات المتصاعدة وبالإخفاء عند المنخفض منها. كل هذا بنوع من الحماس وبنشوة لا يستطيع إخفاءها. هذا التلذذ في النطق قد يكون مرتبطا بالشكل وحده. كم من قارئ للشعر لا يفهم مفرداته ولكنه يطرب رغم هذا عند سماعه والتلفظ بكلماته. ولكن كم يكون الطرب قويا عندما يلتقي المعنى بالشكل أي عندما يفهم البيت الفهم الحقيقي وعندما تلتقي تجربة الشاعر المجسدة في الكلمات مع التجربة الحقيقية للقارئ أو السامع أي تجربته في الحياة.

2. والتلذذ في النطق قد يرجع إلى الكثير من العوامل أبرزها سهولة الأداء. في كل اللغات الحروف الرخوة أكثر بكثير من الحروف الشديدة. والقارئ بإمكانه أن يقتنع بهذا عند إحصاءه للحروف الواردة في سورة الفاتحة مثلا ، سيجد فيها ستة حروف شديدة فقط هي : الباء، التاء، الدال، الطاء، الكاف، القاف. وباقي الحروف فيها كلها رخوة.

3. ونسبة ورود عنصر صوتي في نص ما، قد تكون مطابقة لشيوع هذا العنصر في اللغة. وهذا الشيوع اللغوي يحدَّد انطلاقا من المعجم ، ولكن أيضا من إحصاءات تُجرَى على عدد كبير من النصوص المتنوعة. وتكون هذه النسبة مخالفة للشيوع اللغوي. وفي هذه الحالة نحن أمام ظاهرة أسلوبية تتطلب دراسة خاصة.

4. أما عنصر السمع فإنه يقتضي وضوح الحروف من ناحية الصفة والتعاقبِ ، وذلك من أجل الاستقبال الحسن للرسالة اللغوية. والهدف التبليغي يوازيه هدف جمالي. فالأذن تنفر من الأصوات غير المتناسقة.

والقافية التي هي أبرز الأصوات في القصيدة تتعامل مع الحروف والحركات على مستوي النطق والسمع ، حسب هذا البعد الجمالي الذي يتجسد في التمتع بموسيقى الكلمات.

المبحث 37

جماليات الصدى الصوتي

1.مفهوم الصدى الصوتي

الصدى الصوتي هو التكرار الملحوظ للأصوات ومجاله هنا ، هو البيت عموما. وينقسم التكرار الصوتي إلى:

- تكرار حروف صوامت
- تكرار صوائت أي حركات
- تكرار مقاطع لغوية أو أجزاء أوسع مثل :{تهاوى كواكبه}حيث يتكرر المقطع {وا} والحركة السابقة له، بحيث أنه يمكننا القول بأننا أمام قافية داخلية.

ويكون تكرار الأصوات ملحوظا في الشطر أو البيت ، إما من ناحية الكم ، وإما من ناحية خصوصية الموقع الذي يحوي العناصر المتكررة . وقد درسنا هذا في مبحث سابق.

2.أمثلة عن الصدى الصوتي

1 . في بيتي الحطيئة :

تذكرتُ هندًا فالفُؤادُ عميدُ وَشَطَّتْ نَواها فَالمزارُ بَعيدُ

تَذَكَّرْتُهَا فارْتَصَّ دَمْعِي كأنه نَثِيرُ جُمانٍ بَيْنَهُنَّ فَـــرِيدُ

نلاحظ في أولهما ورودًا لحرف الدال ملفتًا للنظر. أضف إلى هذا أن البيت مصرع وأن الشطرين متقابلان من ناحية التركيب :

تذكرت هندًا / فالفؤادُ عميدُ

وشطت نواها / فالمزارُ بعيـدُ

أما {عميدُ} و {بعيدُ} فإنهما متجانسان مع القلب.

لاحظ أن **الدال** هو الحرف الأساسي في كلمة **هند**. فهو الأقوى صوتيا، وهو الذي ينهي الكلمة ويُقفّيها. وهذا الحرف كأنه بعَث صداه نحو باقي البيت حتى الروي. وهو ينوب عن اسم المحبوبة ، وترديده من طرف الشاعر غرضه **التلذذ**. ولا غرابة في هذا فإن البلاغيين في باب تقديم المسند إليه بغرض التخصيص عموما ذكروا من وظائف هذا التخصيص **الإيهام بأنه لايزول عن الخاطر أو أنه يستلذ به**. وذلك حسب تعبير الخطيب القزويني.

وإذا بحثنا عن وظائف التكرار الصوتي في الشعر ، فإننا نجد أن هذا التكرار مرتبط بكلمة رئيسية يهتم بها الشاعر أو بالأحرى ، بالكائن الذي تشير إليه. أي ما يسميه اللسانيون المرجع le référent فيرددها بصفة لاشعوربة لغرض من الأغراض، كالتلذذ أو التوكيد كما ذكرنا.

2.انظر إلى معلقة امرئ القيس والأبيات التي يصف فيها الليل :

وليل كموج البحر أرخى سدولهُ	**علـــــيَّ بأنواع الهموم ليبـــتلي**
فَــقُلْتُ لَهُ لما تَمَطّى بصـــــلبه	**وأردَف أعجازاً وناءَ بكـلْـــكلِ**
ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ ألا انْجَلي	**بصُبْحٍ وما الإصْباحَ مِنك بأمثَلِ**

الحرف الأساسي في كلمة الليل هو اللام. والشاعر لا يصف هذا الليل الذي لا ينتهي فقط بالكلمات، وإنما يشعرنا بهذا الطول بواسطة تكرار صوت اللام الذي يرد في هذه الابيات بكثافة غير عادية. هذا التكرار يبلغ ذروته في الشطر {ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ ألا انْجَلي}.

عند حلول الصبح :

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

تغيب اللامات إلا ما كان للتعريف كما ينقشع الظلام. ويحل محل اللام من ناحية الكثافة حرف الدال الذي يترأس كلمة {أغتدي}.

وامرؤ القيس لم يكن بدون شك قاصدا هذا التبليغ وإنما هو يعبر بطريقة تلقائية،عفوية، لاشعورية، عن أحاسيسه.

3. في بعض أبحاث المدرسة الشكلية الروسية نجد ملاحظات من هذا القبيل ولكن في الشعر العربي هذه الظاهرة أكثر وضوحا. ولو رجع شعراءنا إلى نظمهم ناظرين إليه بعين المحلل الناقد ، لوجدوا فيه ما يثير الغرابة والدهشة.

4.في بيت بشار بن برد :

وجيش كجنح الليل يزحف بالحصى وبالشوك والخطي حمر ثعالبه

نرى أثرا واضحا لبيت امرئ القيس يظهر من خلال البنية النحوية والصرفية والبلاغية.

وليل / كموج البحر / أرخى سدولهُ

وجيش / كجنح الليل / يزحف بالحصى

أضف إلى هذا كون كلمة الليل مشتركة. امرؤ القيس يشبه الليل بالبحر وبشار يشبه الجيش بالليل فهو ، أي بشار، أخذ المشبه عند صاحب المعلقة وجعله مشبها به.

رغم هذا التجانس فإن توزيع الحروف في بيت بشار يخالف تماما التوزيع الموجود في بيت المعلقة. وذلك أن بشارا يصف **جيشا**. والكلمة الرئيسية مبنية على حروف شجرية هي هنا الجيم والشين وهما صوتان لا يختلفان إلا في صفة الجهر. وربما أدى هذا شاعرنا إلى المزاوجة القوية بين الكلمتين{جيش،جنح} واستحضار كلمات أخرى تحتوي على حروف شجرية مثل {شوك ، شمس ، يجري} في البيت الذي يتلوه.

5.ما قلناه عن صدى الأصوات ليس مجرد صدفة. فالشعر العربي يعج بأمثلة مشابهة. انظر الى بيت شوقي:

وإنما الأمم الاخلاق ما بقيت   فإن همُ ذهبتْ أخلاقهم ذهبوا

ألا ترى أن الميم التي تتصدر كلمة {أمة} لها صدى ملحوظ في سائر البيت. وإذا أضفنا أنها أخت الباء من ناحية المخرج فإننا نرى الحروف الشفوية حاضرة في معظم الكلمات.

6. في بيت البحتري:

وَأَرَاكِ خُنتِ عَلَى النَّوَى مَن لمْ يَخُنْ   عَهْدَ الهَوَى وهَجَرْتِ مَنْ لاَ يَهجرُ

الشطر الأول يمتاز بتكرار النون التي وكأنها ترمز للنّوى والخيانة، أما الشطر الثاني فهو يمتاز بتكرار حرف الهاء التي هي جزء من الهجرة. لاحظ التزاوج بين {عَهْد} و{هَوَى}، و بين {هَجَرتِ} و{يَهْجُرُ}.

7. في بيت صفي الدين الحلي:

عبَثَ النَّسيمُ بِقَدِّهِ فَتَأَوّدَا   وَسَرَى الحياءُ بِخَدِّهِ فَتَوَرَّدَا

الرويّ يجد صداه في الكلمة التي تسبقه مباشرة. إضافة إلى هذا فإن الشطرين متفقان في البنية النحوية. والثنائيتان {بِقَدِّهِ، بِخَدِّهِ} و {فَتَأَوّدَا، فَتَوَرَّدَا} متحدتا الطرفين نحويا وصَرْفِيا. كل هذا يجعل البيت مبنياً على توازٍ يعم معظم المستويات اللغوية.

8.في بيت مسلم بن الوليد :

تَرَاءَى الْهَوَى بِالشَّوْقِ فَاسْتَحْدَثَ الْبُكَا   وَقَالَ لِلَذَّاتِ اللِّقاءِ تَرَحَّلِي.

نرى في الشطر الثاني تراكم اللامات وكأنها أثر تركه الرويّ في البيت. أما الحرف الثاني الذي يحدث تواتره الانتباه فهو القاف وكأن الشوق واللقاء في تضاد مع الرحيل.

9. في بيتي المعري:

طَرِبن لِضَوءِ البَارِق المتعـــــالي   ببغداد وهنا ما لهن وما لي

سَمَتْ نحوه الأبصارُ حتى كأنها   بناريه مِن هَنَّا وثمّ صَوَالِي

ألف الوصل تجد صداها في نصف الشطر وهو أقوى مواقعه لأن البسيط الذي تنتمي إليه القصيدة مبني على تكرار {مستفعلن فاعلن}، وكل إنشاد سليم له يقتضي الوقف عند نهاية فاعلن. { انظر تحليلنا لهذه الأبيات في بحث سابق }

الأمثلة عن التجاوب الأصوات في الشعر العربي كثيرة وهي من ميزة الجيد منه. وهذا التجاوب قد نجده في كل الشعر العالمي، ولكنه أوضح عندنا وأوثق ارتباطًا بالمعنى وكأن اللغة نفسها هي التي تغذيه.

المبحث 38

القافية وصدى الكلمات

1. المقصود بصدى الكلمات

كثيرا ما تجد كلمات القافية صداها في البيت أي أنها تتطابق مع كلمة أخرى بصفة كلية أو نسبية. وقد يخطر بالبال أن تكرار الكلمات هو جزء من تكرار الأصوات. ولكنه لا يمكن لنا في الحقيقة أن نتبنى هذه المقاربة. لأن الكلمات تختلف عن الأصوت بطريقة جذرية. فهذه ، أي الأصوات، لا تحمل المعنى في ذاتها. وتلك ، أي الكلمات، مرتبطة بالمعنى بطبيعتها.

ومن جهة أخرى، فالكلمة قد تكون كلمة محققة وقد تكون كلمة معجمية أو حتى تركيبا. والمقصود بالكلمة المعجمية هو الوحدة التي تجتمع فيها الصيغ الصرفية الناتجة عن فعل أو اسم بحيث أننا نعتبر كلمة واحدة {طفل، أطفال} ونجعل في صنف واحد {خرج ، خرجتْ ، يخرج ، تخرجين}.

في البيت:

يا نائمًا أيقظني حبّه   هَبْ لي رقادًا أيها النائمُ

كلمة {النائم} في الشطر لا تختلف عن مثيلتها في نهاية البيت إلا من ناحيتي الإعراب والتعريف. فإذا فصلنا عنهما أداة التعريف والتنوين وحركات الإعراب ، فإننا نجد أنفسنا أمام وحدتين متطابقتين تمام التطابق.

أما في بيت الشريف الرضي:

عجلتَ يا شَيْبُ على مفرِقِي   وأيّ عُذرٍ لَكَ أن تَعْجِلَا

فـ {عجلتَ} و{تَعْجِلَا} متطابقتان كوحدتين معجميتين.

والبلاغيون في دراساتهم للعلاقات بين الكلمات ضمن أبواب البديع ينظرون إلى الكلمات في غالب الأحيان كوحدات معجمية.

2.تجاوب الكلمات داخل البيت

الكلمات تتجاوب في البيت أحيانا خارج مجال القاقية. وذلك مثل الثنائية {نصيح ، نصيحة} في بيت بشار:

إذا بَلَغَ الرَّأيُ المَشُورةَ فَاسْتَــعِنْ   بِرَأي نصيح أو نصيحة حازم

وقد تتجاوب كلمة من البيت مع كلمة القافية. في هذه الحالة تُعَزَّز القافية من نواح عدة. فهذا التجاوب يضيف لها، وللبيت كله، مسحة جمالية إضافية ، ويجعل ورودها متوقعا أو قل ضروريا ، مما يزيل عنها صبغة الاصطناعية والتكلف.

في بيت البحتري:

ذاك عندي وليست الدار داري   باقترابٍ منها، ولا الجنسُ جنسي

كلمة القافية متوقعة. فالبنية {ليست الدار داري} التي تنعكس حتما على نهاية البيت، والقافية التي رويها السين ووصلها الياء ، والسياق: {ولا الجنس ..سي} كل هذا لا يترك أي اختيار آخرَ لكلمة القافية.

والقارئ والشاعر يعيشان هذا النوع من الأبيات بطريقتين مختلفتين. بل قل بطريقتين متعاكستين. فمن ناحية نظرية المعلومات لو سمينا :

معلومة 1: {ليست الدار داري}

معلومة 2: {ولا الجنس جنسي}

القارئ يتلقى المعلومة 1 قبل المعلومة 2 . وذلك لأنه يقرأ البيت أو يسمعه عبر تسلسل الزمن. ومن بداية المعلومة الأخيرة ، إن كان ذواقا ، يستنتج كلمة القافية.

أما الشاعر، فالمعلومة 2 هي الهدف بالنسبة له ، لأنه في حاجة للقافية لإتمام بيته. والمعلومة 1 ، هي بمثابة التمهيد. فعند التأليف تكون المعلومة 2 هي التي تأخذ الصدارة .

لاحظ أيضا التوازي في البنية بين نهاية الشطر الأول والشطر الثاني.

ذاك عندي {وليست الدار داري}

باقترابٍ منها، {ولا الجنسُ جنسي}

ومن جهة أخرى فإن توقع القافية وحتميتها اعتبره القدماء من المحسنات البديعية.

هذا المثال وما شابهه، يرينا أن عملية التقفية لا تقتصر على ترديد الأصوات وإدراجها في كلمات. وإنما هي تقتضي تدخل عناصر عدة مثل الدلالة والنحو والصرف والبلاغة.

مبحث 39

القافية والبديع

1.مجال البديع هو أساساً الجملة أو البيت الشعري. والبديع قسم منه محسنات معنوية كالتورية والطباق والمقابلة والمزاوجة والتناسب والجمع والتفريق والتقسيم والتجريد والتعليل والإدماج والاطراد. والقسم الآخر هو محسنات لفظية كالجناس بأنواعه، والتصريع ، ورد العجز على الصدر، والسجع ، والموازنة ، ولزوم ما لا يلزم.

وأشكال البديع قد تقع في مجال لا تنتمي إليه القافية ، وقوتها البلاغية تكمن في عفويتها وبساطتها.

وقد يقع المجال اللفظي للبديع في **مجال القافية** ، وفي هذه الحالة بإمكاننا القول بأننا أمام تعزيز متبادل. **فالشكل البديعي يعزز جماليات القافية والقافية تعطي للتعبير البديعي نكهة خاصة.**

2 .دون أن نتتبع تصنيف القدامى لأشكال البديع، ها هي بعض الأبيات اقترن فيها البديع بالقافية.

عجلتَ يا شَـــيْبُ على مفرِقِــي — وأيّ عُــــــذرٍ لَكَ أن تَعْـجِلَا

يا نائمًا أيقــظـــــني حبّـــــه — هَبْ لي رقادًا أيـــــها النـــائمُ

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى — فبالقلب لا بالعين يبصر ذو القلب

وما كنت إلا كالـــزمان إذا صحا — صحوتُ وإن ماق الزمان أمـــوقُ

لا تــــعجــبي يا سلمى من رَجُـلٍ — ضحِـــكَ المشيب برأسه فَبَكَى

السيف أصدق إنباء من الكـــــتب	**في حدِّهِ الحَدّ بين الجِدِّ واللّعِبِ**
بيض الصفائح، لا سود الصحائف في	**مـــتونهن جلاء الشك والريَب**
وإذا ما جُنِنَتْ كُـــــــنتُ حَزِينًا	**أن أرى غير مصبحٍ حيثُ أمسي**
ولا تجعل الشورى عليك غـــضاضة	**فإن الخـــوافي قـوةٌ للقـــوادِمِ**
فَمن لباكِية الأجفان ســـــــائلة	**ظلتْ بِلَا فِكْرٍ تبكي من الفِكـــرِ**
ألحت عليه كلُّ طَـــــــخْيَاءِ ديمَةٍ	**إذا ما بَكَتْ أجفانها ضَحِكَ الزَّهْرُ**
يا جنة الخُلدِ أُبْدِلْنَا بِسَلْسلــــــها	**والكوثر العـــذبِ، زقُّومًا وغسلينَا**
دومي على العَهْدِ ما دُمنَا مُحافظَـــةً	**فالحرّ مَن دان إنصافًا كما ديــنَا**

هذه الأمثلة لا تغطي كل الحالات التي تقترن فيها القافية بالبديع. ولكنها تظهر بوضوح أن مجال القافية هو مكان مميز للعلاقات الجمالية بين مكونات البيت.

المحور التاسع
أبحاث متنوعة

المبحث 40 : تصنيف القوافي

المبحث 41 : نماذج الشعر العمودي

المبحث 42 : نماذج الشعر والاستعمال

المبحث 43 : نسبة شيوع الروي

المبحث 44 : القافية وموضوع القصيدة

المبحث 45 : تعليم العروض والقافية

المبحث 46 : مصطلحات القافية

المبحث 47 : دراسة مقارنة

المبحث 48 : القافية وشعراء اليوم

المبحث 49 : مباحث في القافية لا تنتهي

المبحث 40

تصنيف القوافي

1. تصنيف الخليل لأضرب الشعر

منهجية الخليل في تصنيف الشعر دقيقة ، عجيبة ، ولا يعرف أسرارها إلا القليل. وسنحاول في هذا البحث إزاحة الستار عما خفي منها.

ترتيب أضرب الشعر أو نماذج القصائد جاء عند الخليل على مستويات أربعة.

1.المستوى الأول هو ترتيب الدوائر من الأولى حتى الخامسة. وهو ترتيب قد يكون مبنيا على شيوع البحور وأهميتها.

2.المستوى الثاني هو ترتيب البحور داخل كل دائرة وهو مبني على العلاقة الدورانية. فأول البحور هو الأصل. والأصل هو كل بحر ابتدئ بوتد. فعلى سبيل المثال الوافر الذي يبتدئ بـــ{مفاعلتن } التي يتصدرها الوتد هو أصل الدائرة الثانية ، والهزج المبني على {مفاعيلن} هو أصل الدائرة الثالثة. وشذ عن هذا المبدإ السريع الذي هو أصل الدائرة الرابعة لسبب شيوعه وقلة استعمال المضارع.

بعد تحديد الأصول ، ننظر إلى البحر الذي يتلوه في الدائرة فهو الفرع الأول. ثم يأتي الفرع الثاني والذي بعده ، حتى انتهاء العملية. وهذه المنهجية هي التي اتُّبعت في تحديد أصول التفاعيل وفروعها.

3.المستوى الثالث هو ترتيب الأضرب داخل كل بحر. وهو مبني على مبدإ الطول. **فما هو أطول يسبق غيره**. ولكن الطول لا يخص البيت كله وإنما هو موزع على الشطرين : ما طول شطره يفوق الأشطر الأخرى هو العروض الأولى. ثم تأتي العروض الثانية وهكذا حتى النهاية. بعد هذا ، تأتي مرحلة توزيع الأضرب على الأعاريض. وذلك دائما حسب مبدإ الطول. فأول أضرب العروض الأولى هو أطولها ، مما يعطينا الصنف الأول من نماذج البحر.

ولفهم المنهجية فهما جيدا يلزم على الدارس أن يدرك بأن مصطلح العروض لا يقتصر على آخر تفعيلة من البيت ، بل هو يدل أيضا على الشطر الأول. كما أن الضرب يدل على الشطر الثاني ويدل أيضا على نموذج القصيدة انظر كتابنا : {المعجم الحديث في الوزن والإيقاع }.

ولْنَدرس الآن على سبيل المثال ترتيب أضرب البسيط.

البسيط ينتمي إلى الدائرة الأولى التي أصلها الطويل ولو نظرتَ إلى موقعه في الدائرة لوجدته بعد المديد : فهو إذن ثالث بحور الشعر.

ولترتيب أنواعه ، نذكّر بأنه يستعمل تاماً ومجزوءا . فالتام نوعان ، والمجزوء حسب العروضيون أربعة أنواع ، ولكن واحدا فقط من هذه الأنواع استعمل بكثرة ، وهو مخلع البسيط.

بما أن التام أطول من المجزوء ، فإنه يأخذ الصدارة في الترتيب. وفي هذا الصنف نرى أن العروض تأتي دائما على الشكل {فعَلن}. فهي إذن العروض الأولى والوحيدة. أما الضرب فإنه على نوعين : ما جاء على وزن {فعَلن} وما جاء على{فعْلن}. ولكن {فعَلن} تزيد على {فعْلن} بحركة. وهذا ما قاد إلى وضع هذا الضرب في المقدمة ويكون الترتيب في البسيط التام كما يلي :

1. مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

2. مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلُن

وبالطريقة نفسها يرتب المجزوء.

هذا الترتيب المحكم لا مثيل له. وهو الذي بقي سائدا حتى اليوم في تدريس العروض.

2. منهجية تصنيف القوافي

كما حددت أضرب الشعر بدقة. فإنه بالإمكان تحديد أضرب القافية باستعمال الصفات التي تميز بعضها عن بعض. وهذا يقتضي منا التقيد بخصوصيات القوافي التي تختلف عن خصوصيات الوزن.

ولكن القافية مثل البيت الذي له شطران وعروض وضرب. فهي مكونة من جزأين: جزء يسبق الروي وجزء يتبعه. وهذا ما سيقودنا إلى تصنيف يشبه التصنيف حسب الأعاريض والأضرب مع اختلاف في المنهجية.

سنسمي جزءا أولا كل ما سبق الروي من حروف وحركات لازمة.

وجزءا ثان كل ما تلى الروي من حروف وحركات لازمة.

ملاحظة 1 : اللزوم على ثلاثة درجات : فهو لزوم حرف بعينه مثل ألف التأسيس أو واو الوصل أو ياء الخروج. وقد يكون حرفا يتبادل مع غيره مثل واو الردف التي تجوز معها الياء. وقد يكون حرفا متغيرا يشترط فيه فقط الورود مثل الدخيل.

ملاحظة 2 : في تصنيف الأوزان ، الترتيب يبدأ من اليمين إلى اليسار أي من الشطر الأول نحو الثاني. ولكن في القافية ، الاتجاه يكون معكوسا. وهذا ما ذهب إليه القدماء.

ملاحظة 3 : الخليل اتجه في تصنيفه من الأثقل إلى الأخف ، أي مما هو أطول إلى ما هو أقصر. وسنعكس هذا الاتجاه فنعطي الأسبقية للأخف وبهذا يكون المقيد الذي هو في الجزء الثاني أسبق من كل مطلق الذي موقعه الجزء الأول. والمجرد أسبق من المردف لأنه أخف منه. والمردف أسبق من المؤسس لأنه يقتضي لزوم عنصرين : حرف الردف والحركة السابقة له. بينما تتكون القافية المؤسسة من أربعة عناصر : ألف التأسيس والفتحة السابقة له والدخيل وحركة الدخيل.

3. أضرب القوافي المقيدة

القافية المقيدة هي ما اقتصر جزأها الثاني على الروي. وأضربها ستة :

1. ما كان مقيدا مجردا من الردف والتأسيس وهو على ثلاثة أضرب :
   - ما توجيهه الفتحة مثل {فعَلْ}.
   - وما توجيهه الضمة مثل {فعُلْ}.
   - وما توجيهه الكسرة مثل {فعِلْ}.

2. ما كان مقيدا مردفا وله ضربان :
   - ما ردفه الألف مثل {فعالْ}.
   - وما ردفه الواو مثل {فعولْ} أو الياء مثل {فعيلْ}.

لاحظ أن إمكانية ورود الردف بالواو أو الياء في القصيدة الواحدة يجعل منهما ضربا واحدا.

3. ما كان مقيدا مؤسسا ، مثل { فاعِلْ} وله ضرب واحد.

وبهذا يكون لصنف المقيد ستة أضرب.

4. أضرب القوافي المطلقة المجردة بدون خروج

المطلق من القوافي هو ما كان رويه متبوعا بحركة وحرف يسمى الوصل. ويكون بدون خروج إذا كان الوصل ساكنا وفي نهاية البيت. وهذا الصنف من القوافي له **ستة أضرب**.

1.المطلق المجرد الموصول بالألف مثل { فعلا }

2.المطلق المجرد الموصول بالواو مثل {فعلو}

3.المطلق المجرد الموصول بالياء مثل {فعْلي}

4.المطلق المجرد الموصول بالهاء الساكنة مع فتح حركة الروي أي المجرى مثل {فعلَهْ}

5.المطلق المجرد الموصول بالهاء الساكنة مع ضم حركة الروي مثل {فعلُهْ}.

6.المطلق المجرد الموصول بالهاء الساكنة مع كسر حركة الروي مثل {فعلِهْ}.

5. أضرب القوافي المطلقة المردفة بدون خروج

الردف يأتي على صنفين : ما هو مُرْدَف بالألف وما هو مردف بالواو أو الياء. واقتران أنواع الردف مع أنواع الوصل يعطينا **12 ضربا** :

1. المطلق المردف بالألف الموصول بالألف مثل { فعالا }

2. المطلق المردف بالألف الموصول بالواو مثل {فعالو}

3. المطلق المردف بالألف الموصول بالياء مثل {فعالي}

4. المطلق المردف بالألف الموصول بالهاء الساكنة مع فتح حركة الروي أي المجرى مثل {فعالَهْ}.

5. المطلق المردف بالألف الموصول بالهاء الساكنة مع ضم حركة الروي مثل {فعالُهْ}.

6. المطلق المردف بالألف الموصول بالهاء الساكنة مع كسر حركة الروي مثل {فعالِهْ}.

والمردف بالواو أو الياء له أضرب ستة مماثلة للمردف بالألف وهي:

7. المطلق المردف بالواو الموصول بالألف مثل { فعولا }.

8. المطلق المردف بالواو الموصول بالواو مثل {فعولو}.

9. المطلق المجرد المردف بالواو الموصول بالياء مثل {فعولي}

10. المطلق المردف بالواو الموصول بالهاء الساكنة مع فتح حركة الروي أي المجرى مثل {فعولَهْ}.

11. المطلق المردف بالواو الموصول بالهاء الساكنة مع ضم حركة الروي مثل {فعولُهْ}.

12. المطلق المردف بالواو الموصول بالهاء الساكنة مع كسر حركة الروي مثل {فعولِهْ}.

6. أضرب القوافي المطلقة المؤسسة بدون خروج

يأتي هذا الصنف من القوافي على ستة أضرب.

1. المطلق المؤسس الموصول بالألف مثل { فاعِلا }

2. المطلق المؤسس الموصول بالواو مثل {فاعلو}

3. المطلق المؤسس الموصول بالياء مثل {فاعلي}

4. المطلق المؤسس الموصول بالهاء الساكنة مع فتح حركة الروي أي المجرى مثل {فاعلَهْ}.

5. المطلق المؤسس الموصول بالهاء الساكنة مع ضم حركة الروي مثل {فاعلُهْ}.

6. المطلق المؤسس الموصول بالهاء الساكنة مع كسر حركة الروي مثل {فاعلِهْ}.

7. أضرب القوافي المطلقة المجردة ذات خروج

هذا الصنف يأتي على ستة أضرب :

1.ما خروجه ألف ومجراه فتحة مثل {فِعْلَهَا}

2.ما خروجه ألف ومجراه ضمة مثل {فِعْلُهَا}

3.ما خروجه ألف ومجراه كسرة مثل {فِعْلِهَا}

4.ما خروجه واو ومجراه فتحة مثل {فِعْلَهُو}

5.ما خروجه واو ومجراه ضمة مثل {فِعْلُهُو}

6.ما خروجه ياء ومجراه فتحة مثل {فِعْلِهِي}

لاحظ أن كل حركات الروي لا تتجانس مع كل حركات الوصل فالأصناف الثلاثة : {فعلِهُ ، فعلَهِ ، فعلُهِ } غير واردة . والمانع هنا لغوي.

8. أضرب القوافي المطلقة المردفة ذات خروج

هذا الصنف يأتي إن كان ردفه ألفا على ستة أضرب :

1. ما خروجه ألف ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فِعالَهَا}

2.ما خروجه ألف ومجراه ضمة وردفه ألف مثل {فِعالُهَا}

3.ما خروجه ألف ومجراه كسرة وردفه ألف مثل {فِعْالِهَا}

4.ما خروجه واو ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فِعالَهُو}

5.ما خروجه واو ومجراه ضمة وردفه ألف مثل {فِعالُهُو}

6. ما خروجه ياء ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فِعالِهِي}

أما ما ردفه واو أو ياء فهو أيضا على ستة أضرب :

7. ما خروجه ألف ومجراه فتحة وردفه واو مثل {فعولَهَا}

8.ما خروجه ألف ومجراه ضمة وردفه ألف مثل {فعولُهَا}

9.ما خروجه ألف ومجراه كسرة وردفه ألف مثل {فعاولِهَا}

10.ما خروجه ضمة ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فعولَهُو}

11.ما خروجه ضمة ومجراه ضمة وردفه ألف مثل {فعولُهُو}

12.ما خروجه كسرة ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فعولِهِي}

وبهذا يكون المردف ذو الخروج 12 ضربا.

9. أضرب القوافي المطلقة المؤسسة ذات خروج

هذا الصنف يأتي على ستة أضرب :

1. ما خروجه ألف ومجراه فتحة مثل {فاعِلَهَا}

2.ما خروجه ألف ومجراه ضمة مثل {فاعلُهَا}

3.ما خروجه ألف ومجراه كسرة مثل {فاعلِهَا}

4.ما خروجه واو ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فاعِلَهُو}

5.ما خروجه واو ومجراه ضمة وردفه ألف مثل {فاعِلُهُو}

6. ما خروجه ياء ومجراه فتحة وردفه ألف مثل {فاعِلِهِي}

وبهذا يكون الإحصاء النهائي كما يلي :

أضرب القوافي المقيدة : 6

أضرب القوافي المطلقة بدون خروج : 6 + 12 + 6 = 24

المجرد منها 6 والمردف 12 والمؤسس 6 ومجموعها 24

أضرب القوافي المطلقة ذات الخروج : 6 + 12 + 6 = 24

أضرب القوافي المطلقة : 24 + 24 = 48

وبهذا يصبح عدد أضرب القوافي إجمالا 54.
ستة منها مقيدة وثمانية وأربعون مطلقة.

وقد وجدنا هذا العدد في مبحث سابق مع تصنيف مبني على أسس أخرى.

هذا وقد أجرينا هذا التصنيف انطلاقا من إدماج ما ردفه واو مع ما ردفه ياء.
وعند التمييز بينهما يصبح عدد القوافي المطلقة 60 وعدد القوافي المقيدة 7 .
مما يعطينا العدد الإجمالي للقوافي وهو هنا 67 قافية.

المبحث 41

نماذج الشعر العمودي

1.منهجية البحث

المقصود بنماذج الشعر هو نماذج القصائد. وهي كما بينا : اقتران النموذج العروضي وهو الضرب ونموذج القصائد والروي.

ومن البديهي أن الضرب العروضي لا يتقبل كل أصناف القوافي ولذا فإن نماذج الشعر لا يساوي عددها أضرب الشعر في أضرب القوافي من أجل كل روي أي :

54 x 68 = 3672 ضربا.

ولذا فإن تحديد أضرب الشعر يقتضي النظر في الأضرب العروضية وتقبلها لأنماط معينة وذلك ضربا ضربا.

ولتبسيط العمل فإنه بالإمكان تجميع أضرب الشعر حسب الوزن الذي ينتهي به البيت ، أي حسب الأركان : {00} ، {010} ، {0110} ، {01110} ، {011110}.

نذكر بأن للروي ثلاثة مواقع وأنه ساكن في نهاية البيت ومتحرك في بقية المواقع. ولكل من الردف والتأسيس ثلاثة مواقع وهما ساكنان دوما.

إذا رقمنا مواقع الحروف بالعد العكسي انطلاقا من آخر البيت بهذه الطريقة :

{ 1 2 3 4 5..........................}

فالخروج له الموقع 1 دوما.

والوصل له الموقع 1 إن كان ساكنا و 2 إن كان متحركا.

والروي له الموقع 1 إن كان ساكنا والموقعين 2 و 3 إن كان متحركا.

والردف له المواقع : 2 ، 3 ، 4 . وهو دوما ساكن.
والدخيل له المواقع : 2 ، 3 ، 4 . وهو دوما متحرك.
وألف التأسيس لها المواقع : 3 ، 4 ، 5 . وهي دوما ساكنة.

2.ما يجوز في المترادف {00} من قواف

الجواز هنا بمعنى الإمكانية بالمعنى الصوري. أما ما جاز أو لا يجوز انطلاقا من الاستعمال فهذا ما سنتطرق له في باب لاحق.

المترادف وزنه {00} والروي ساكن هنا وموقعه 1 . أي أنه في نهاية البيت. وتكون القافية مقيدة وجوبا. وما قبل الروي ساكن وقد يكون حرف لين ، وتكون القافية مردفة وقد يكون حرفا صامتا مثل اللام أو الدال ولكن اجتماع الصامتين الساكنين غير وارد هنا.

نظرية 1.40 : أضرب الشعر التي تنتهي بـ {00} قوافيها مقيدة مردفة.

3.ما يجوز في المترادف { 010} من قواف

إذا كان الروي في نهاية البيت وما قبله صامتان فالقافية مقيدة مجردة.

الردف غير ممكن في هذه الحالة لأن الموقع 2 متحرك ولكن الموقع الثالث قد يكون ألف تأسيس وتصبح القافية مقيدة مؤسسة.

ويجوز أن يكون الموقع 2 أي الموقع ما قبل الأخير رويا وفي هذه الحالة القافية :

إما مطلقة موصولة مجردة دون خروج

وإما مطلقة مردفة دون خروج.

ومنه النظرية الآتية :

نظرية 2.40 : أضرب الشعر التي تنتهي بـ {010} قوافيها تأتي على أربعة أنماط : مقيدة مجردة ، ومقيدة مؤسسة ، ومطلقة مجردة ، ومطلقة مردفة. وكلها دون خروج.

ملاحظة : اكتفينا هنا بالأنماط التسعة العامة ، ولم نتطرق للأضرب الـ 54 التي تأخذ بعين الاعتبار طبيعة الردف والوصل والخروج وصنف الحركات . وذلك تخفيفا للعرض.

4.ما يجوز في المتدارك { 0110} من قواف

للروي هنا ثلاثة مواقع.

إذا كان الروي في نهاية البيت فالردف غير ممكن في هذه الحالة ، لأن الموقع 2 متحرك. والتأسيس أيضا غير ممكن. فالقافية **مقيدة مجردة** لزوما

وإذا كان الروي في الموقع 2 : أي في الموقع ما قبل الأخير ، فالردف يستحيل ويجوز التأسيس. وتكون القافية :

إما مطلقة مجردة دون خروج. وإما مطلقة مؤسسة دون خروج.

وإذا كان الروي في الموقع 3 فالخروج لازم والقافية تكون :إما مجردة وإما مردفة .

ومنه النظرية الآتية :

نظرية 40. 3 : أضرب الشعر التي تنتهي بـ {0110} قوافيها تأتي على خمسة أنماط : مقيدة مجردة ، مطلقة مجردة دون خروج ، مطلقة مؤسسة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج ، مطلقة مردفة مع الخروج.

5.ما يجوز في المتراكب { 01110} من قواف

للروي هنا ثلاثة مواقع.

إذا كان الروي في نهاية البيت فالقافية **مقيدة مجردة** لزوما.

وإذا كان الروي في الموقع 2 ، أي في الموقع ما قبل الأخير ، فلا يجوز لا الردف ولا التأسيس. وتكون القافية : **مطلقة مجردة** لزوما.

وإذا كان الروي في الموقع 3 فالخروج لازم والقافية تكون : إما مجردة وإما مؤسسة .

ومنه النظرية الآتية :

نظرية 40. 4 : أضرب الشعر التي تنتهي بـ {01110} قوافيها تأتي على أربعة أنماط : مقيدة مجردة ، مطلقة مجردة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج ، مطلقة مؤسسة مع الخروج .

6.ما يجوز في المتكاوس { 011110} من قواف

الفاصلة الكبرى لا تكون إلا في التفعيلة {مستفعلن} التي يحذف منها الثاني والرابع فتصبح {متعلن}. وللمتكاوس إذن وضع خاص. فهو يمتزج مع وزن سابق . ولكن الدراسة النظرية ممكنة.

للروي هنا ثلاثة مواقع.

إذا كان الروي في نهاية البيت فالقافية **مقيدة مجردة** لزوما.

وإذا كان الروي في الموقع 2 ، أي في الموقع ما قبل الأخير ، فلا يجوز لا الردف ولا التأسيس. وتكون القافية : **مطلقة مجردة** دون خروج لزوما.

وإذا كان الروي في الموقع 3 فالخروج لازم والقافية تكون مجردة مع الخروج لزوما .

ومنه النظرية الآتية :

نظرية 40. 5 : أضرب الشعر التي تنتهي بـ {011110} قوافيها تأتي على ثلاثة أنماط : مقيدة مجردة ، مطلقة مجردة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج .

ملاحظة : وكما نرى فإن ما يجوز من أنماط الشعر المعروفة مرتبط بكل ضرب. إلا أن الشعراء أهملوا البعض منها واستعملوا البعض الآخر. وهذا ما يقودنا إلى دراسة الأنماط من ناحية الاستعمال.

المبحث 42

نماذج الشعر والاستعمال

1.المستعمل والمهمل في اللغة

1.المستعمل في اللغة مرتبط بمستوياتها. فهناك ما هو مستعمل على المستوى الصوتي أو الصرفي أو المعجمي أو التركيبي. والمهمل هو عكس المستعمل ، وإذا أردنا أن نحدده فمن اللازم أن نحدد مفهوم الاستعمال والعناصر التي تستعمل أو تهمل.

2.اللغات عندما تنشئ أنظمتها الصوتية ، فإنها تختار من بين الأصوات المعروضة عليها ، عددا محدودا تؤلف بواسطته وحداتها الدالة ، وتهمل الباقي. فالعربية استعملت صوت الباء الذي ينطق بالشفتين وأهملت نظيره المهموس {p }. وفعلت الشيء نفسه مع مقابل الفاء المجهور { v }. والفرنسية إن استعملت الصوتين الذكورين فإنها أهملت الكثير من الصوامت الواردة في العربية.

وعلى مستوى التركيب الصوتي ، فإن اللغات تنشئ مقاطعها مختارة أنماطا معينة ومهملة أخرى . كما أنها تتقبل تجاور بعض الأصوات وترفض تجاور أخرى دون أن يكون هناك مانع على مستوى الإنجاز.

وما يقال عن المستوى الصوتي يقال عن مستوى الكلمات ومستوى التراكيب.

3. الخليل بن أحمد عند دراسته للجذور التي يبنى عليها المعجم ، استعمل منهجية خاصة بنى بواسطتها ما هو قابل للورود. فمن حروفٍ مثل الكاف والتاء والباء اشتق بالتبديل كلا من {كتب ، كبت ، تكب ، تبك ، بكت ، بتك}. بعض هذه الجذور

مستعمل وبعضه غير مستعمل أي مهمل ، والمستعمل وحده قابل للدراسة. ونرى أن المهمل هنا مرتبط بنظام معين ونظرية محددة.

2.المستعمل والمهمل في العروض

بالمعنى العام ، المهمل من الشعر هو كل سلسلة من الأوزان العروضية لا ترد فيه. أشهر هذه السلاسل ما تجاور فيه ساكنان خارج نهاية البيت مثل{مماسٌّ، هامٌّ، ضالّ} وما تجاور فيه أكثر من أربعة متحركات مثل : { وَكُتُبُكُما }.

ومن المهمل كل تركيبة عشوائية من التفاعيل مثل { فاعلن فعلتن مفاعيلن}.

وفي نظريتنا التي قنّنتْ تجاور التفاعيل : كل تركيبة غير متجانسة يقع الوتد في مراتب مختلفة من الأجزاء مثل : {متفاعلن مفاعلتن مستفعلن}.

وعلى مستوى نظرية الخليل المهمل هو ما وردت بنيته داخل دائرة من الدوائر الخمس ولم يستعمله القدماء. وذلك مثل الوزن {فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن} الذي يرد في الدائرة الأولى.

3.المستعمل والمهمل في القافية

أما بالنسبة للقوافي فإن مفهوم المهمل لم يدرس. ودراسته تقتضي منا قبل كل شيء تعريفا دقيقا.

يكون الامتناع عن استعمال قافية معينة آت من استحالة تخص النظام نفسه. ولقد رأينا مثلا أن القافية التي وزنها { 01110 } لا يمكن أن تتقبل المردف وذلك لأن الروي مهما كان موقعه من المنازل الثلاثة التي يأتي فيها ، لن يسبقه ساكن. والشاعر الذي يريد نسج قصيدة نونية وزنها البسيط الأول الذي ينتهي بيته بـ {فعَلن} يستحيل عليه استعمال كلمة مثل { ريحان } التي قافيتها مردفة.

فعدم الاستعمال هنا لا يأتي من اختيار للشعراء ولكن من استحالة التوفيق بين وزن معين وقافية معينة.

وقد يكون عدم الاستعمال آت من عزوف الشعراء عن إمكانيات منحت لهم. ولكنهم عزفوا لسبب من الأسباب عنها. وهذا هو المقصود هنا. ومنه هذا التعريف.

تعريف : المهمل من القوافي هو ما كانت قافيته ممكنة في ضرب من أضرب الشعر ولم يستعمله الشعراء.

4.الاستعمال في أضرب الشعر التي وزن قافيتها {00 }

هذه الأضرب تكون القوافي فيها مقيدة مردفة ، وذلك مثل السريع الأول الذي ينتمي إليه بيت البحتري :

ومن عَناء المرء أو أفْنِه   في الرأي أن يأمر من لا يُطيعْ

ولا يمكن أن نتكلم هنا عن نماذج مهملة لأن الشاعر غير مخير في استعمالاته.

4.أضرب الشعر التي وزن قافيتها {010 } والاستعمال

حسب النظرية 40. 2 ، فإن هذه الأضرب يجوز أن تكون القوافي فيها : مقيدة مجردة ، ومقيدة مؤسسة ، ومطلقة مجردة ، ومطلقة مردفة. وكلها دون خروج.

1. في كتابنا { نظرية الوزن } بينا أن الردف لازم في الأضرب التي يختلف فيها كل ضرب عن سابقه بحركة ، وذلك مثل البسيط الثاني الذي ضربه {فعْلن} فهو لا يختلف عن ضرب البسيط الأول { فعَلن } إلا بحركة العين.

في هذه الحالة نستطيع أن نقول بأن النموذج { بسيط 2 ، مطلق مردف } مستعمل وأن غيره من النماذج الممكنة : {بسيط 2 ، مقيد مجرد} ، { بسيط 2 ، مقيد مؤسس } ، { بسيط 2 ، مطلق مجرد } نماذج مهملة.

ويمكن تلخيص هذا بقولنا إن البسيط الثاني لا يتقبل من ناحية الاستعمال القوافي المقيدة والمجردة.

وما قلناه عن البسيط الثاني ينطبق على باقي الأضرب التي يلزمها الردف وهي : { الطويل الثالث ، الكامل الثاني ، الكامل التاسع ، الرجز الثاني ، السريع الثالث }

وهناك بحور أخرى مثل الوافر الأول والخفيف الأول يكثر الردف فيها دون لزوم.

2. من الأضرب ما انتهى وزن بيته بـ : {010} ، وهو لا يملك علاقة خاصة بالردف.

في الطويل الأول تأتي القافية مجردة مثل: { ألا يا اسلمي يا هندُ هندَ بني بدرِ} ومثل : {أراك عصيَّ الدمع شيمتك الصبر} وهذا النموذج هو الأكثر شيوعا.

وقد تكون القافية مردفة مثل { ألا عم صباحا أيها الطلل البالي} ، ومثل { هنيئا لهذا المْلك رَوْحٌ وريحانُ }.

في ديوان الأخطل ، نرى الشاعر يستعمل المجرد مع الطويل الأول ، وعندما يريد أن يقرن الطويل بقافية مردفة فإنه يتجه نحو الطويل الثالث ، وكأن هذا الضرب أنشئ خصيصا لهذه القافية.

5.أضرب الشعر التي وزن قافيتها {0110 } والاستعمال

1.حسب النظرية 40. 3 فإن أضرب الشعر التي تنتهي بـ {0110} يجوز في قوافيها أن تأتي على خمسة أنماط : أحدها تكون فيه مقيدة مجردة ، وأربعة مطلقة تكون فيها

مجردة دون خروج ، أو مؤسسة دون خروج ، أو مجردة مع الخروج ، أو مردفة مع الخروج.

الأضرب من هذا الصنف هي ما انتهت بوتد لم يزاحف ، مثل الكامل الأول أو الرجز الأول ، أو ما دخل على آخر البيت تغيير أدى إلى هذا الوزن.

2.في الكامل الأول تأتي غالبا القافية مطلقة.

وتكون مجردة دون خروج مثل : {هل غادر الشعراء من متردم } .

وتأتي مردفة مع الخروج مثل : { عفت الديار محلها فمقامها } ، { ورد الربيع فمرحبا بوروده }.

هذان النموذجان هما الأكثر شيوعا . بحيث أنه يكون لدينا التوزيع الآتي :

{ كامل أول ، قافية مطلقة مجردة خالية من الخروج }

{ كامل أول ، قافية مطلقة مردفة ذات خروج }

3.في الطويل الثاني تأتي القافية مطلقة عموما.

وتكون مجردة خالية من الخروج مثل: { فإني إلى قوم سواكم لأمَيَلُ } ، { قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل} ، {لخولةَ أطلال ببُرقَةِ ثَهْمَدِ} ،

وتأتي مؤسسة دون خروج : { كليني لهمّ يا أميمةُ ناصبِ}،{بلينا وما تبلى النجوم الطوالعُ } ، { ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل }، { ألا لا تلوماني كفى اللومَ ما بيا}،{ جفا وده فازور أو مل صاحبه}،{صحا القلب عن سلمى وأقصر باطلُهْ}.

وتأتي مردفة مع الخروج مثل : {ألا إن هندًا أمسِ رثّ جديدُها } ، { لميثاءَ دارٌ قد تعفّتْ طلولُها }.

وبهذا تكون لدينا النماذج الثلاثة :

{ طويل ثان ، قافية مطلقة مجردة خالية من الخروج }

{ طويل ثان ، قافية مطلقة مؤسسة خالية من الخروج }

{ طويل ثان ، قافية مطلقة مردفة ذات خروج }

6.أضرب الشعر التي وزن قافيتها {01110 } والاستعمال

1.حسب النظرية 40. 4 ، فإن أضرب الشعر التي تنتهي بـ {01110} يجوز فيها المقيد المجرد ، وثلاثة أنماط من المطلق : المجرد دون خروج ، والمجرد مع الخروج ، والمؤسس مع الخروج .

2. في البسيط الأول الذي ضربه { فعَلن } شاعت القصائد التي قافيتها مطلقة مجردة دون خروج ، وذلك مثل { ودع هريرة إن الركب مرتحل } و { السيف أصدق انباء من الكتب } و { بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا }.

كما ترد القافية مؤسسة مع الخروج. وهو أقل شيوعا.

3.وتكون القافية على وزن الفاصلة الصغرى في الكامل الأحَذّ وتأتي مجردة دون خروج. وذلك مثل : { أين الشباب وأية سلكا }

ومجردة مع الخروج مثل : {قد قرَّبتْ للبين أينقه}

ومردفة مع الخروج مثل : {بكَر الخريف فراح يوعده}

4. وفي المنسرح الأول الذي ضربه {مفْتَعِلُن} اشتهرت القافية المجردة دون خروج مثل :{ يا قاسيَ القلب كيف تبتعد }. أما المنسرح الثاني المقطوع الضرب فإن قافيته تأتي مردفة مثل { وذاك أولى بها من الماءِ}.

5. وفي المتدارك الذي ضربه {فعَلن} تأتي القافية مطلقة مجردة مثل : { قد آذن صبحك بالبلَجِ } أو مجردة مع الخروج مثل {يا ليل الصب متى غدُهُ}.

هذه أمثلة لنماذج الشعر التي استعملها الشعراء في بعض الأضرب الأساسية. وبالإمكان تصنيفها حسب البحور وعرضها صنفا صنفا مع الشواهد كما تجري العادة بالنسبة للأوزان. ولم ننجز هنا هذا العمل لأنه يأخذ مساحة كبيرة. ونترك هذا للباحثين ومعلمي العروض آملين أن يدرجوا دراسة العروض والقافية في وحدة واحدة ، متكاملة.

7.الروي ونماذج الشعر

1.قد قلنا بأن نموذج الشعر هو اقتران عناصر تمثلها الثلاثية :

{الضرب العروضي ، نمط القافية ، الروي }.

وفي الأبواب السابقة درسنا النموذج تاركين الروي على حِدة . مما قد يوهم بأن الروي يلصَق بجميع النماذج دون تمييز بين حرف وحرف.

أو ببساطة : هل الشاعر الذي يختار مثلا الكامل الأول ونمطا من القوافي يسايره قد يكون حرا في اختيار الروي من بين كل الحروف ؟ للإجابة على هذا السؤال علينا أن ندرس علاقة الروي بالنماذج التي حددناها.

2.يمكن تصنيف حروف القوافي صنفين :

أ.ما تماثلت من حيث الورود في أضرب الشعر وأنماط القوافي. وذلك مثل الباء والدال والراء واللام. فما جاز بالنسبة لأحد منها جاز بالنسبة للآخر.

ب.ما كان لها وضع خاص ناتج عن استحالة ورودٍ كـرويّ، أو ورودٍ مشروطٍ ، أو إهمالٍ من طرف الشعراء.

وسندرس هنا بعض الأمثلة.

8. مايجوز في المقصورات من قواف

عندما يكون الروي ألفا تسمى القصيدة **مقصورة**. وهذه الألف يشترط فيها أن تكون من أصل الكلمة أو منقلبة عن أصل. والألف ساكنة في كل الأحوال وهي تأتي كروي دائما في نهاية البيت مما يجعل قوافي المقصورات **مقيدة**. وبما أن الألف لا يمكن أن يجاورها مد فإن الردف يكون مستحيلا.

نظرية تمهيدية 41 . 1 : المقصورات قوافيها مقيدة وجوبا ولا يرد الردف فيها.

إذا نظرنا الآن إلى حركات القوافي فإننا نرى أن حركة ما قبل الروي هي الفتحة وجوبا ومنه :

نظرية تمهيدية 41 . 2 : توجيه قوافي المقصورات فتحة وجوبا.

إن التأسيس يظهر وكأنه جائز إلا أن التسلسل{ألف + دخيل + كسرة + روي} يرينا أن حركة الدخيل تتناقض مع الرس الذي هو فتحة. وهذا مما يمنع ورود التأسيس في المقصورات. ومنه النظرية النهائية :

نظرية 41 . 3 : المقصورات قوافيها مقيدة مجردة من الردف والتأسيس وجوبا.

ومن جهة أخرى فإن الشعراء الذين ينظمون المقصورات لهم بحور مفضلة كالرجز والسريع. وشذ استعمال المقصورات في الطويل عند القدماء ، إلا أن بعض المحدثين استساغوه. كما أنهم استساغوا الكامل وبحورا أخرى. وإليك بعض الأمثلة عن هذا.

لا تـحــقـــــرنّ صــغـيــرة **إن الجبال من الحـــصــــى** { مجزوء الكامل}

واشتعل المبيضّ في مســوده	**مثل اشتعال النار في جزل الغضى** {رجز}
ويح القلوب من العــيون لقد	**قامت قيامتهن في الدنــيا** {الكامل الأحذ المضمر}
ألا ليت فاها مَشرَبٌ لي وليتني	**أقيم عليه لا أُنَحَّى ولا أَرْوَى** {الطويل الأول}

والمقصورات عندما تكون مقرونة ببحر يسهل النظم فيه كالرجز تصلح للقصائد المطولة. وهذا ما لا تتيحه بعض الحروف.

9.ماشاع من قواف في الهمزيات

تستعمل الهمزة كروي في المجرد مثل {من برْءٍ}. ولكن الذي شاع هو ما كان مردفا بالألف. ولعل السبب يرجع إلى معلقة الحرث بن حلزة { آذنتنا ببينها أسماءُ } وقصائد قديمة مشابهة لها ، أو لوفرة المعجم الذي يحتوي على الكثير من الكلمات المنتهية بالألف والهمزة.

والقصائد من هذا النوع سميت همزيات. ومن أشهرها همزية شوقي المشهورة التي نسجت على وزن الكامل الثاني ، وقصيدته ، التي هي من الخفيف.

وهذه بعض الأبيات من شعراء مختلفين :

{معادن الوفاء والإخاءِ} مخلع البسيط { شوقي}

{ومن لي بالإحاطة بالفضاء} الوافر الأول {الرصافي}

{عفَتْ ذاتُ الأصابع فالجِواءُ} وافر {حسان بن ثابت}

{خدعوها بقولهم حسناءُ} خفيف {شوقي}

وكما نرى فإن الهمزيات تقترن بكل الأضرب التي يجب أو يجوز فيها الردف.

وقد يكون الوصل في هذا النوع من القوافي هاء ساكنة أو هاء متحركة مع الخروج. ولكن الشائع هو الوصل بحروف اللين : الواو أو الياء أو الألف.

القوافي الخاصة الأخرى تتطلب دراسةُ علاقتها بالأضرب :

ا.تحديدَ قائمتها.

ب.تحديدَ المدونة التي ترد فيها.

بعد هذا يمكن إنشاء المدونة الكبرى لنماذج الشعر بأبعاده الثلاثة. هذه المدونة تبقى حسب تقديراتنا كبيرة جدا. والشعراء غرفوا منها ما أرادوا دون أن يستطيع أحد منهم أن يستعمل كل ما هو وارد فيها.

المبحث 43

نسبة شيوع الروي

1.المـُطـّلِعُ على الشعر العربي يعرف أن معظم قصائده ، جاء روي قوافيها من ناحية الكم ، على حروف بدلا من أخرى. فاللاميات والميميات والنونيات والرائيات والبائيات لا تكاد تحصى. بينما القصائد التي رويها الثاء أو الطاء أو الظاء أو الضاد شبه مفقودة. وبإمكاننا أن نتأكد من ذلك بسهولة عند الاطلاع على فهرس القوافي لديوان شاعر من الشعراء.

ومن جهة أخرى ، فإنك لو سألتَ أحدًا أن يعطيك كلمات قوافيها موافقة لما ورد في{ كتاب} لأعطاك بسهولة { شباب، أصحاب، أبواب، أحقاب، راب، طاب، خاب، أحقاب، شهاب ..} ولكنك لو طلبت منه أن يأتي بما توافق قافيته كلمة {اكتراث} لجاءك بعد المشقة في البحث ، وفي أحسن الحالات ، بكلمتين أو ثلاث مثل : { أثاث، أضغاث، أبحاث}. وتتبادر إلى الذهن مباشرة هذه المقولة :

مقولة: نسبة شيوع حروف الروي مرتبطة بنسبة شيوع الحروف في اللغة.

هذه المقولة تقتضي التدقيق في أمرين :

- نسبة شيوع الحروف في اللغة.
- دوافع الشاعر لاتباع هذا المنهج في اختيار قوافيه.

2. نسبة شيوع الحروف والحركات في اللغة تكون في مجالين مختلفين:

- مجال النصوص.
- مجال المعجم.

ونتائج الإحصاء قد تكون مختلفة بصفة ملحوظة عندما يكون التطبيق خاصا بالنص أو بالمعجم. ولكن الشاعر يأخذ كلمات قوافيه من خزان المعجم ولذا فإن الإحصاء يكون موجها نحو معجم اللغة قبل كل شيء.

3. **أما الشاعر فدوافعه** لاختيار القافية قد تكون متعددة.

الدافع الأساسي هو تسهيل النظم ، وتبسيط النص. وهذا ما يقوده نحو الحروف التي يكون معجم القوافي فيها ثريًّا.

هناك دوافع أخرى تقود إلى اختيار القوافي كالتأثير أو الجماليات أو رغبة الشاعر في رفع التحدي عند اختياره المستعصي من حروف الروي. ولكنه يبقى أن معظم الشعراء يريدون الابتعاد عن التكلف ويقتضي هذا ، الاتجاهَ نحو ما يسهّل مهمة التأليف.

4. علينا أن نفهم أيضًا أن معجم القافية لا يقتصر على الروي وحده. فبعض الحروف تتلاءم مع التأسيس وبعضها لا يقبل بسهولة الردف. وبعضها يحسن فيه المقيّدُ ويصعب المطلق. والدراسة الإحصائية المتكاملة عليها أن تأخذ بالاعتبار كل هذه الجوانب. ولكن التبسيط اقتضى من الدارسين أن يكتفوا بالبحث الإحصائي البحث في مجال استعمال الروي وحده.

5. في بعض الأعمال القديمة والحديثة صنف الروي حسب درجات :

أ.حروف الدرجة الأولى وهي المستعملة بكثرة وهي: ر، م، ل، ن، ب، د.

ب.حروف الدرجة الثانية ذات الاستعمال المتوسط وهي: ت، س، ق، ك، ء، ع، ح، ف، ي، ج.

ج.حروف الدرجة الثالثة ذات الاستعمال القليل وهي: ض، ط، ه، ث، خ، ذ، ز، ش، ص، ظ.

6. في إحصائيات قامت بها الأستاذة دليلة محيوت ضمن أطروحة أشرفنا عليها، نجد نتائج متشابهة مع تفاوت من شاعر لآخر. فبالنسبة لأبي تمام كان ترتيبها كالآتي:

حروف الدرجة الأولى خمسة وهي : د ، ب ، م ، ل ، ر

الدال جاءت بنسبة 16 % من شعره ، الباء بنسبة 15% ، الميم بنسبة 14 %، اللام بنسبة 12 % ، الراء بنسبة 9 %.

حروف الدرجة الثانية سبعة وهي : ن ، ع ، ق ، س ، غ ، ء ، ض.

حروف الدرجة الثالثة خمسة وهي : ك ، ح ، ت ، ه ، ي.

حروف الدرجة الرابعة سبعة وهي : ث ، ج ، ش ، ظ ، و ، ص ، ز.

الحروف المفقودة وهي أربعة : خ ، ذ ، ط ،غ.

7. عند الأعشى وحسب إحصاءاتنا الشخصية جاء ترتيب حروف الروي حسب الاستعمال كما يلي :

حروف الدرجة الأولى أربعة وهي : الراء ، الباء ، الدال ، اللام ، الميم ، النون.

حروف الدرجة الثانية : القاف ، الكاف ، الحاء ، الصاد ، العين.

ولم يستعمل الأعشى من باقي الحروف إلا الطاء في أرجوزة صغيرة .

ومقارنة استعمالات الروي عند الشعراء تظهر لنا بعض التباين ناتج عن ميول الشاعر، ولكن أيضًا الكثير من الاتفاق.

8. أما الشيوع بالنسبة للغة فإن هذا الأمر مرتبط بالمعاجم وطرائق ترتيبها.

وبما أن الروي يأتي في نهاية الكلمات فعلينا أن نبحث عن نسبه ورود الحروف في نهايات الجذور من خلال المعاجم القديمة مثلا.

في دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح قام بها الدكتور علي حلمي موسى نجد الترتيب الآتي للحروف التي تأتي في نهاية الجذر الثلاثي.

1: الراء : 376، الميم : 352، ل : 340 ، النون:282 ، الباء: 275.

2: العين: 236، الفاء : 236 ، الدال: 229، القاف:213، السين:193، الحاء:165.

3:الجيم : 154، الطاء : 135 ، الزاي: 130، التاء: 117، الكاف : 116.

4: الصاد : 105 ، الشين: 103 ، الثاء: 101

5: الخاء : 86 ، الهاء : 85 ، الضاد :81 ، الغين : 60 ، الذال : 43 ، الظاء : 40.

الأرقام تشير إلى عدد مرات ورود الحرف في الثلاثي ، علما بأن الثلاثي يمثل 80% من مجموع جذور معجم الصحاح.

لقد قسمنا الجدول الإحصائي الذي جاء به المؤلف إلى خمسة أصناف حسب التواتر، مما يظهر لنا توافقًا كبيرًا بين التواتر اللغوي والتواتر في القافية.

يبقى أن هناك بعض التمايز بين القافية الشعرية والمعجم اللغوي يمكن تبريره كما يلي :

- بعض الحروف مثل التاء والهاء والكاف تظهر في اللغة كضمائر وقد رأينا أن علاقة الروي بالضمير علاقة خاصة ، وذلك مما يؤثر على نسبة الاستعمال في القافية.

- لأصوات القافية وقع خاص في الأنفس مما يجعل البعد الجمالي يؤثر في نسبة الاستعمال.

9. دراسة شيوع حرف الروي يمكنها أن تكتمل كما يلي:

أ.البحث عن الصفات الصوتية للحروف وعلاقتها بالشيوع : لاحظ أن الحروف ذات المخرج المتقدم أي الشفوية مثل الباء والدال والميم ، والذولقية مثل اللام والميم والنون لها عموما الصدارة إذا قارناها بالحروف ذات المخرج المتأخر أي الحلقية كالحاء والعين أو الأقصى حنكية واللهوية كالكاف والقاف والخاء والغين والعين والحاء.

كما أن المرقق له الصدارة بالنسبة للمفخم. والذولقي الشديد له الصدارة بالنسبة للذولقي المرقق.

وكل هذا في حاجة للتدقيق والتبرير ويقتضي دراسة معمقة.

ب.دراسة الشيوع حسب طبيعة القافية. فما يكثر في المقيد قد يقل في المطلق وما يتلاءم مع المؤسس قد لا يتلاءم مع المردف أو المجرد.

ج.ربط الشيوع الصوتي بشيوع الوزن وذلك لأن القافية مرتبطة بالصرف. والأوزان الصرفية متفاوتة المردودية كما بينا هذا.

د. بعض القوافي لها وضع خاص وذلك كالمقصورات التي رويها الألف. وقد درسناها في باب سابق . وكالهمزيات التي أشهرها قصيدة شوقي :

وُلِدَ الهدى فالكائناتُ ضِيَاءُ　　　وفمُ الزَّمَـــــانِ تبسُّمٌ وَثَنَاءُ.

مبحث 44

القافية وموضوع القصيدة

1.القافية واختيارات الشاعر

1. يميل الكثير من النقاد إلى الاعتقاد بأن الشاعر يختار الأوزان حسب دوافع ذاتية وأنه ينتقيها كالموسيقار الذي يؤلف من نوطات معدودة سمفونية ثرية البنية ، مؤثرة ، داعية للإعجاب. لاشيء أبعد إلى الحقيقة من هذا الاعتقاد ، لأن الأوزان معدودة ومنفصلة ، وفقيرة البنية الموسيقية.

وهذا الاعتقاد يتجسد غالبا في علاقة الأوزان بالأغراض. وقد قلنا في أبحاث سابقة أن الواقع الشعري لا يدل على اقتران الوزن بالدلالة ، وذلك لأن القصيدة العربية القديمة غير موحدة الموضوع من جهة ، ومن جهة أخرى فإن شعراءنا في ممارساتهم لم يوظفوا الانطباع الإيقاعي ولم يربطوه بالمعنى.

ولكن القافية لها وضع خاص. فاختيارها ، إن كان من ميدان الصدفة في الكثير من الأحيان ، فهو يظهر لنا في حالات أخرى وكأنه مقصود أو ناتج عن دوافع باطنية تجعل الشاعر يستعمل حرف روي معين وصنفا دون آخر.

2. انظر إلى قصيدة ابن النحوي المعروفة بـ{المنفرجة} والتي نظمها صاحبها زمان الشدة داعيا الله تعالى أن يفرج عنه كربه.

اشْتَــدي أزْمةُ تنْفــَـــرِجي　　　قد آذَنَ صبحُــكِ بالبَـلَــج

ذاع صيت هذه القصيدة في بلدان المغرب العربي وأصبحت تنشد وتغنى في الكثير من البلدان الإسلامية عندما تحل بالوطن مصيبة من المصائب.

وشهرة القصيدة مرتبطة بمعانيها ومفرداتها وبوزنها الذي هو هنا الخبب. ولكن أيضا بقافيتها . فالجيم من حروف الروي الضعيفة ولكن الشاعر اختارها رغم هذا. وذلك لأنه الحرف الأساسي في كلمة الانفراج. والاختيار كان ربما لاشعوريا أو ربما مقصودا ولكنه كان حتميا. وهذا الاختيار جعل كلمة {الفَرَج} تبقى تتكرر في الأذهان عبر كل ورود للرويّ.

وأعتقد جازما أن هذه القصيدة لو كانت لامية مثلا ، ومن بحر معتاد كالبسيط أو الكامل ، لما ذاع صيتها وحتى لو كانت متضمنة المعاني نفسها.

3. في كل إحصاء أسلوبي لأديب ما ، نجد كلمات رئيسية تتصدر معجمه. عند دراسة لمفردات الشاعر بودلير، وجد الباحث بيير جيرو أن كلمات مثل { مَلَكَ، عطر، لذة، طرب} كثيرة الورود بالنسبة لاستعمالها المعتاد ، وسميت هذه المفردات **كلمات مفاتيح**.

أما في القافية العربية فإن الكلمات الرئيسية هي التي تظهر وكأنها أدت إلى اختيار صنف القافية ورويها.

2.القافية واسم المكان

قد تكون الكلمة الرئيسية في القصيدة اسم مكان. وتصبح القصيدة وكأنها مهداة لهذا المكان.

في قصيدة شوقي التي مطلعها :

سلام من صبى بَرَدَى أرَقّ   ودمع لا يُكفكَف يا دمشقُ

الكلمة الرئيسية هي دمشق. والشاعر الذي يصف فيها مآسي عاصمة الشام اختار دون أي تردد حرف القاف كرويّ ، واختار أيضا بنيتها الواردة في هذه الكلمة الرئيسية، فجاءت القافية مجردة من الردف والتأسيس وزنها {01 }.

والرصافي نهج منهج شوقي في قصيدته {يوم الفلوجة}. فجاءت قصيدته جيمية، موصولة بالهاء ، مردفة بالواو أو بقرينتها الياء.

ولو أراد شاعر أن يخلد الجزائر مثلا لرأى نفسه مدفوعا للإتيان بها في نهاية مطلع القصيدة وهو موقع مميز. ويقوده هذا لاختيار رائية مؤسسة. ,هذا ما فعله بعض الشعراء في قصائد سياسية تمجد الثورة.

3.القافية واسم المحبوبة

كثيرا ما يبني الشاعر قصيدتَه وفكرُه متجه نحو امرأة يكن لها محبــة خاصة. وذلك ما فعله الحارث بن حلزة في معلقته :

آذنتنا ببـــينها أسماء رُبَّ ثَاوٍ يملُّ منه الـــثواءُ

أو ما جاء به عدي بن يزيد :

أتعرف رَسْمَ الدارِ مِنْ أم مَعْبَدِ نعم، ورماكَ الشوقُ قبل التجَلُّد

أو الأخطل :

أَلَمْ تَعْرِضْ فَتَسْأَلَ آلَ لَهْوٍ وَأرْوى ، والمُدلةَ، والرَّبَابَا

أما القصيدة الملقبة باليتيمة والتي تصف امرأة لقبت بــ :{دعْد} فإنها لا تستطيعُ أن تكون إلا دالية.

لهفي على دَعْدٍ ، وما خُلِقَتْ ،   إلا لِفَرْطِ تَلَهُّفِي ، دَعْدُ

والقصائد التي أخذت رويها وبنيتها من اسم المحبوبة كثيرة ولا تكاد تحصى.

4.الروي وكلمة العشق

1.قصيدة الشاب الظريف التي مطلعها:

لا تُخْفِ ما صَنَعَتْ بِكَ الأشْوَاقُ   واشْرَحْ هَوَاكَ فكلنا عُشَّاقُ

تعلن فيها القافية عن موضوع الخطاب وهو هنا **العشق** . ولو بحثنا عن معجم القوافي التي رويها القاف في قصائد مماثلة لوجدنا فيها مفردات مثل :

{ الشوق، التلاقي ، الفراق، الاشتياق، العشق، العشاق، العناق، الأحداق، المذاق الرقاق، القلق ، الحرق ، الاحتراق، الريق، الساق، يترقرقُ، الرّائقُ، الشقيق، الصديق، الشقائق.النطق، الناطق، النواطق، المرافق، الأرق}

كل هذه المفردات مرتبطة بالعاطفة وبمغريات الجسد. ونادرًا ما نجد قصيدة رويها القاف تخلو من كلمة من الكلمات المذكورة.

وهذه بعض الأبيات التي وظفت فيها هذه المفردات:

أدارًا بِحُزوى هِجتِ للعينِ عَبَرَةً   فمَاءُ الهَوى يَرْفَضُّ أو يترقرقُ {ذو الرمة}
تجيشُ إلى النَّفْسِ في كُلِّ منزِلٍ   لِمَيٍّ ويرتاعُ الفُؤادُ المُشَوَّقُ (ذو الرمّة)
أيها الرائح المُغِذُّ تحـــمَّلْ   حاجَةٍ لِلمُتَيَّمِ المشتاقِ {الشريف الرضى}
نامَ الخَلِيُّ وبِتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِــقَا   أرْعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبَتًا أرقا {الأعشى}
عَلَّ البخيلة أن تجود بها النوى   والدار تجمع شائقًا ومشوّقًا {البحتري}

أَشَاقَكَ البرقُ أَلَــــمَّ طارِقُهُ آخِرَ لَيْلٍ لم يَنَمْهُ عاشِــقُهْ {أبو فراس}

والأمثلة كثيرةٌ.

هذا لا يعني بِأنَّ كل قصيدة غزلية رويها القاف ، أو أن القصائد المبنية على القاف كلها غزلية. وإنما الذي نلاحظه هو ميل القصائد التي تتبنى هذا الحرف نحو الرقة والصبابة والحنين إلى الماضي.

ملاحظة : كل المفردات المذكورة سابقا والتي تدور حول فلك العشق مثل: {الشوق، التلاقي ، الفراق، الاشتياق ، الاحتراق، الشقيق، الصديق} لها حقل دلالي مشترك. ودون أن ننكر اعتباطية الدليل ، فإن التفاف هذا المشترك من المعاني حول حرف يبعث على الدهشة ، ويقودنا إلى الاعتقاد بأن هذه الظاهرة ربما **لغوية قبل أن تكون شعرية**. ويتبين لنا أن الشعراء يغتنمون الفرص التي تتيحها لهم الاختيارات اللغوية من هذا النوع لتضمين معجم قافيتهم بالمفردات التي تتناسب مع مقاصدهم.

5.القافية والشباب

عندما يتحسر الشاعر على الزمان الذي مر ، وعندما تقوده الذكريات نحو الحنين إلى الماضي ، فإنه في الكثير من الأحيان يركز خطابه على كلمة {الشباب} ويختار البائية كنموذج. والأمثلة هنا أيضا كثيرة.

أخذت من المُدامةِ والتصــابي وعزَّاني المَشِيبُ من الشَّبَابِ
وقد كان الشَّبَابُ سطور حسني فَمحيت السُّطُور من الكتاب {ابن المعتز}
ولا تملِكُ الحَسْنَاءُ قلبيَ كُلــَّهُ وإن شملتها رقةٌ وشباب {أبو فراس}
رَدَعَ الفُــــؤاد تَذَكرُ الأترابِ وَصَبَا إليكِ، ولات حين تصابي {عمر بن أبي ربيعة}
بأيــامٍ خــوالٍ صالحــاتٍ ولذّاتٍ تُذكرني الشبابا {الأخطل}

وتقترن كلمة شباب في غالب الأحيان بالمشيب وبالصبا أو التصابي وبالحب وبالحبيب والأحباب وبالقلب والقلوب، وبالغريب والغروب ، وبالسراب وبالطيب والنصيب ، وبالإيّاب والعتاب. وكل هذه الألفاظ مرتبطة **بالزمان والمحبة**.

وما لاحظناه من التفاف الحقل الدلالي اللغوي حول صوت معين في المبحث الخاص بالقاف يتأكد هنا.

ومن الملاحظ أيضا أن مفردة {العشق} ككلمة رئيسية في القصيدة ذات استعمال متأخر. جاءت وكأنها تحل محل كلمة رئيسية سابقة هي {الحب}.

6. القافية والاعتباطية

الاعتباطية في اللسانيات الحديثة تخص علاقة الدال بالمدلول ، أو بصفة أبسط ، علاقة الشكل الصوتي للكلمة بالمعنى. أما في القافية فإن ما أوضحناه سابقا يظهر لنا أن علاقة القافية بالموضوع العام للقصيدة ليست حتما عرضية. أي أن الاعتباطية هنا نسبية. وهذه النسبية لاعتباطية علاقة الدال بالمدلول هي اليوم من الأمور التي يتقبلها اللسانيون.

المبحث 45

تعليم العروض والقافية

1.تعليم العروض والقافية يجري غالبا على ثلاثة مراحل :

أ.المرحلة التي تلقن فيها للمبتدئ أسس العروض ومكوناته ، ابتداء من التقطيع حتى الزحافات والعلل ، مرورا بالأسباب والأوتاد والتفاعيل.

ب. مرحلة دراسة البحور وأضرب الشعر، بحرا بحرا وضربا ضربا. وذلك حسب الترتيب التقليدي المبني على الدوائر الخمس وظهور كل بحر فيها انطلاقا من الأصل.

ج.مرحلة دراسة القافية وهي دراسة مقتصرة عموما على بنيتها.

2 .هذا التعليم مستمد من الكتب التقليدية القديمة والحديثة التابعة لنظرية الخليل وتصنيفه للأوزان.

في المراحل الأولى من التعليم قد تبسط هذه الدراسة ويكتفى بعرض بعض المفاهيم والتطرق لدراسة أشهر البحور مع الاكتفاء بضربها الأول.

3. في بعض المناهج الحديثة يطمح التدريس إلى توظيف العروض في دراسة النصوص الشعرية. وهذه الرغبة تبقى دوما حبرا على ورق. لأن الأستاذ لا يرى ما يميز من ناحية الشكل معلقة النابغة الذبياني: {يا دار مية بالعلياء فالسند} التي هي من البسيط الأول عن {ودع هريرة} أو عن {السيف أصدق إنباء من الكتب}. ولا يرى ما يميز هذه القصائد من ناحية اللغة والبلاغة عن معلقة عنترة مثلا التي هي من الكامل الأول.

إذا كانت بصمة الوزن غير واضحة في القصيدة فإن بصمة القافية لا يمكن نكرانها وقد أوضحنا هذا في المباحث السابقة.

فإذا أردنا أن نوظف العروض والقافية في تحليل القصائد فإنه يلزم علينا ان ندرسهما سويا.

4. ولكن كيف تكون هذه الدراسة المتزامنة بين العروض والقافية ؟

علينا أن ننتبه لشيء خفي وهو أن القافية واردة في نهاية البيت، وأنها تؤدي مع العلة وظيفة تحديد البيت. الحل هو إذن أن ندرس القافية مع العلة.

في مرحلة دراسة المبادئ ندرس مبادئ الوزن ثم مبادئ القافية.

وفي مرحلة دراسة البحور نقرن دراسة الأضرب والعلل التي تحددها، بدراسة القوافي التي ترد فيها.

5. ها هي مثلا دراسة البسيط التام.

بعد عرض الوزن الذي يبنى عليه نقول إنه يملك نموذجين :

أ. النموذج الأول أي الضرب الأول. عروضه مخبونة وجوبا على وزن {فعَلن} وضربها مثلها. وهذا النموذج تكون فيه القافية عموما مطلقة مجردة مثل: {فالسَّنَدِ} {مرتحلُ}، {الكتبِ} الواردة في القصائد التي ذكرناها سابقا .

وقد تكون القافية مؤسسة ذات خروج مثل ما ورد في بعض القصائد القديمة والحديثة.

ب. النموذج الثاني عروضه مخبونة {فعَلن} وضربه مقطوع {فِعْلن} وتكون القافية فيه مطلقة مردفة وذلك مثل : {متبولُ} ، {بانا}، {ريحانُ} في قصائد كعب بن زهير، وجرير، وشوقي.

6. إدماج تدريس العروض مع القافية هو التطرق للواقع الشعري بصفة إجمالية. فالقصيدة لما تعرض علينا فهي لا تعرض بوزنها ثم بقافيتها ولكنها تظهر بهما معا.

ومن جهة أخرى فإننا درسنا العلاقة بين القافية والوزن في المبحث الخاص بهما وبينا أن للقوافي أوزانا عروضية وأن البحور وأضربها لا تتلاءم إلا مع بعض أصناف القوافي.

7. إضافة إلى هذا فإن القافية لها جماليات وعلاقة بالبديع. ومن الأحسن أن تكون الثلاثية {وزن، قافية، بلاغة} هي التي تتكفل بجماليات النص.

المبحث 46

مصطلحات القافية

1.عالم المعاني والتسمية

لاحظ اللسانيون أن اللغات تقسّم الطيف المستمر الذي يكونه قوس قزح ، إلى أصناف منفصلة هي الألوان الرئيسية وهي تختلف من لسن لآخر. كلمة براون الإنجليزية brown مثلا لا مقابل لها بالفرنسية فهي تترجم بالبنّي أو حتى بالأصفر وكلمة بيلا الهندية pilà قد تعني الأصفر أو البرتقالي أو البني. وفي الروسية لا توجد كلمة واحدة للدلالة على اللون الأزرق بل كلمتان تشير كل واحدة منهما إلى صنف من الزرقة يمكن اعتبار أحدهما فاتحا والآخر داكنا.

والعلاقات العائلية هي أيضا من القضايا التي تعالجها كل لغة بطريقتها الخاصة. فالعربية مثلا تميز بين العم والخال والفرنسية لا تفعل كذلك.

وخلاصة القول فإن عالم المعاني ، إن كان حقا قابلا للتقسيم إلى وحدات منفصلة، فإن كل لغة تسمي منه ما تشاء ، وتهمل ما تشاء. وذلك حسب احتياجات واهتمامات الناطقين بهذه اللغة.

2. التسمية والمصطلح

على مستوى العلوم ، المفاهيم المتعددة التي تمارس لا تحظى كلها بالتسمية. الرياضيون مثلا أعطوا للزاوية التي يساوي قياسها تسعين درجة اسم الزاوية القائمة ولكنهم لم يعطوا اسما للزوايا التي قياسها ثلاثين أو خمسا وأربعين أو ستين درجة. وذلك رغم كثرة استعمالها. وانظر إلى الكم الهائل من النظريات في أي من الميادين

الرياضية فإن القليل منها فقط ، مثل نظرية فيثاغورس أو نظرية تالس ، حظي بالتسمية.

والظاهر أن دافع التسمية وعدمها مرتبط بكثرة الاستعمال وبأهمية المفهوم. ومن جهة أخرى فهو خاضع لقاعدتين :

تخفيف النطق الذي هو ظاهرة تتجلى في كل ميادين اللغة.

تخفيف العبء على الذاكرة عندما تكثر المصطلحات.

2. المصطلح العروضي

الدارسون لعلم العروض وبعض النقاد يشتكون اليوم من كثرة مصطلحاته. هذه الكثرة التي تتطلب جهدا كبيرا من الذاكرة وتحول دون التعلم.

والنقاد الذين يعتقدون أن علماءنا عقدوا الأمور ، لا يعرفون شيئا عن العروض في لغات قديمة أخرى كاليونانية. فالمصطلحات في عروض هذه اللغة معقدة تعقيدا بالغا فهم يمنحون مثلا لكل تفعيلة وكل مكون منها ولكل وزن اسما خاصا. انظر كتابنا : {المعجم الحديث للوزن والإيقاع }.

أما في نظرية الخليل فإن قانون الزحافات والعلل هو الذي يقود إلى الأشكال المستعملة وهو أخف بكثير من النظام اليوناني.

إلا أن بعض العروضيين المتأخرين غالوا في التسميات.

فانظر إلى هذا الخرم الذي هو شاذ إلى حد عدم الوجود. فإنهم صنفوه إلى أصناف غريبة وكأنها جاءت من تلاعب بالألفاظ. ففي الوافر الجزء {مفاعلتن} إن خرم وهو سالم سمي الأعضب ، وإن خرم وهو منقوص سمي الأقصم ، ويقرن هذا الخرم النادر بزحافات أخرى فيأخذ اسم العقص، والجمم. وكل هذا لا لزوم له . لأن التسمية مرتبطة بالشيوع كما قلنا. والشاذ النادر لا حاجة لتسميته.

في الحقيقة المصطلحات الأساسية للزحافات مثل : الخبن والطي والقبض والكف والقطع والحذف ، تكفي لتلبية الحاجات التعليمية في العروض. ولكننا اليوم في عصر يختلف من حيث تحصيل العلوم عن العصور السابقة. فالمعارف كثرت وأصبحت الذاكرة لا تقوى على استيعاب كل هذه المفاهيم التي تنصب من كل النواحي على الدارس. ثم إن الذاكرة ، باكتفائها اليوم بالمكتوب ، أصبحت خاملة ، كسولة ، لا تؤدي الدور الذي كانت تؤديه زمان غلبة المنطوق على المكتوب.

ولذا فإن قانون الزحافات والعلل يمكن تبسيطه تبسيطا نهائيا وذلك بذكر خواصه كأن نقول :

إسقاط الثاني الساكن بدلا من الخبن .

وإسقاط الخامس الساكن بدلا من القبض.

وحذف متحرك من الوتد المجموع بدل القطع.

وإسقاط الوتد بدل الحذذ.

وقد نهجنا هذا المنهج منذ سنوات ، فاتسم تدريسنا بالبساطة واستحسن الباحثون والشعراء مؤلفاتنا.

4. مصطلحات القافية

القافية مثل العروض يشتكي تدريسها من كثرة المصطلحات ، وهذه المصطلحات بعضها لازم وبعضها يمكن اختصاره.

المنهج العلمي جعل العروضيين يعطون اسما لكل ما هو ذو دلالة.

في المجال الذي حدده الخليل { انظر المبحث الخاص بتعريف القافية } أعطوا تسمية لكل ما هو لازم الورود وأهملوا ما عدى ذلك.

ففي {يَـنْتسِبْ} الباء روي والكسرة التي قبلها توجيه .أما موقع السين الذي يمكن أن يتقبل أي حرف فإنهم لم يمنحوه اسما. ولم تسمَّ المواقع التي تقع فيها التاء والنون وحركاتها رغم انتسابها لمجال القافية.

وقد قادتنا هذه الملاحظة إلى تبرير الشك الذي أحاط بتعريف الخليل.

العروضيون قسموا مصطلحات القافية إلى :

مصطلحات تخص الحروف وهي ستة : الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل.

مصطلحات تخص الحركات وهي : المجرى والنفاذ والحذو والرس والإشباع والتوجيه.

وكل هذه المصطلحات لازمة من الوجهة العلمية ولكن يمكن من الوجهة التعليمية تخفيف هذا النظام المصطلحي بالطريقة الآتية :

الحفاظ على مصطلحات الحروف.

الاغتناء عن تسمية الحركات بذكر جوارها كأن نقول :

- حركة الروي بدلا من المجرى.
- حركة هاء الوصل بدلا من النفاذ.
- حركة ما قبل الردف بدلا من الحذو.
- الفتحة ما قبل ألف التأسيس بدلا من الرس.
- حركة الدخيل بدلا من الإشباع.
- حركة ما قبل الروي بدلا من التوجيه.

5. قضية أوزان القوافي

التصنيف الثانوي للقوافي ، وهو الذي درسناه في مبحث سابق ، يطرح قضيتين :

قضية اللزوم النظري.

قضية لزومه كمصطلح.

تدريس هذا التصنيف قد يخلق تذبذبا عند الدارسين الذين لا يعرفون أي تصنيف يلزم أو يحسن اعتماده.

وزاد من التعقيد والتشكيك ما يورده بعض ناشري الدواوين إذ نراهم يرفقون القصائد بعبارات مثل هذه: {وقال من البسيط الأول والقافية من المتراكب}

لقد بينا في المبحث المذكور شيئين :

أ. هذا التصنيف يخص الأوزان العروضية للقوافي وليس القوافي نفسها.

ب. هذا التصنيف ليست له أي دلالة بالنسبة للقوافي المردفة والمؤسسة ، ودلالته ضعيفة بالنسبة للقوافي المجردة من الردف والتأسيس ، إذ يمكن استنتاجه من خلال الضرب الذي تنتمي إليه القافية.

أما بالنسبة للمصطلح فإنه بالإمكان التبسيط باستبدال المصطلحات بتعريفها فنقول :

- ما وزنه {011110} بدلا من المتكاوس.
- ما وزنه {01110} بدلا من المتراكب.
- ما وزنه {0110} بدلا من المتدارك.
- ما وزنه {010} بدلا من المتواتر.
- ما وزنه {00} بدلا من المترادف.

كما يمكن إدخال مصطلح القطر الذي وظفناه في نظرية التقطيع. { انظر كتابنا: نظريتي في تقطيع الشعر }. فنقول قطرا أحاديا أو ثنائيا أو ثلاثيا أو رباعيا.

6. الخلاصة

المصطلح العلمي لا أثر له بالنسبة للنظرية وهو اعتباطي وعلينا التكيف معه.

فالفونيم مثلا لا يتغير مدلوله إذا سميناه فونيما أو مصوتا أو صوتما. فكلها مرادفات يختلف الشكل فيها من مدرسة لأخرى أو من مؤلف لآخر. واللساني أندري مارتني لما أتى بمصطلح المونيم بدلا من مورفيم فهو لم يأت بمفهوم جديد وإنما أتى بمصطلح جديد.

علينا ألا نبالغ في أهمية المصطلح وقضية التوحيد هي قبل كل شيء قضية تربوية ، الغرض منها تسهيل التواصل.

إذا كانت قضية المصطلح في العلوم الحديثة قضية توحيد بالنسبة للعربية ، فقضية المصطلح في العلوم القديمة ، الموروثة ، هي قضية تبسيط قبل كل شيء. والتبسيط لا يكون في حذف المفاهيم كما يفعل البعض. وإنما في الحفاظ على هذه المفاهيم إن كانت لازمة ، وواصفة لاستعمالات شائعة. والاجتهاد يكون إذن في الشكل لا في الدلالة.

أما استبدال مفهوم بمفهوم آخر أو الاستغناء عن بعض الأسس فهذا يستلزم اللجوء إلى نظريات أقوى من النظريات التي ورثناها.

المبحث 47

دراسة مقارنة

1.أهمية الدراسات المقارنة

عرفت علوم اللغة الحديثة تطورا ملحوظا ترجع بعض أسبابه للتطلع على لغات العالم المختلفة، واكتشاف خصائص كثيرة مشتركة بينها. فكل اللغات مبنية على عدد منته من الأصوات الوظيفية تجمّع لتكوين الكلمات المرتبطة بالمعاني والتي بدورها تؤلف الجمل. وجل اللغات تبني جملها على ارتباط المسند بالمسند إليه ، وهي تتعامل مع المكان والزمان والمذكر والمؤنث والعاقل وغير العاقل والعدد كل بطريقتها الخاصة.

هذا الاطلاع على لغات الغير ، كان من الأسباب التي قادت إلى تعميم النماذج الصوتية والصرفية والنحوية حتى تشمل اللغة بمفهومها الواسع. وهذه النماذج اصطدمت أحيانا بخواص كل لغة ، إلا أنها بينت الاتفاق والاختلاف بين اللغات.

والدراسات المقارنة كثيرة بالنسبة للغات، إلا أنها قليلة على المستوى الشعري ، وشبه معدومة بالنسبة للقافية. ودراسة أنظمة القوافي في لغة غير العربية ستنيرنا كثيرا وذلك على مستويات مختلفة كاللغة والموسيقى وحتى الثقافة.

2.القافية في الشعر الفرنسي

1.الشعر الفرنسي عرف الوزن قبل القافية ولم يُقَفِّ الشعراءُ قصائدَهم إلا بعد فترات طويلة من التردد.

2.**التجانس الصوتي**: البلاغة الفرنسية تقنن التجانس الصوتي حسب طبيعة الأصوات المكررة. فإن كان صائتا أي حركة فهو أسوننس { assonance } وإن كان حرفا صامتا سمي ألّيتيراسيون{ allitération }.

لم يعرف الشعر الفرنسي في البداية إلا تجانس الحركات. فكانت الأبيات تنتهي بحركات مشتركة بين اثنين منها أو أكثر. وعندما توصل عدة أبيات بواسطة تجانس واحد ، فإننا أمام ليس{ laisse } أو سلسلة .

3. في القرن الثاني عشر هذا التشابه الغامض وغير المنظم في نهاية البيت ، لم يرض الشعراء والنقاد ، فاشترطوا أن يعم التكافؤ الصوتي الحركة القوية مع كل ما يتبعها. ولكن هذا القيد الإضافي أثر على حرية الشعراء فتخلوا عن السلاسل وأصبحوا لا يُقفّون الأبيات إلا مثنى مثنى. وذلك مثلما يفعل عندنا أصحاب النظم العلمي الذين يقفون الشطر الأول مع الثاني ثم يغيرون القافية.

4. في اللغة الفرنسية تلعب الحركة {e} دورا خاصا فهي لا تنطق غالبا في آخر الكلمات، وذلك مثل { chatte, marche, poète }. ومن أجل هذا سميت هذه الحركة التي لا ينطق بها حركة صامتة.

ولكن في الشعر، وبخلاف النثر، ينطق وجوبا بهذه الحركات إلا عند التقائها بحركة أخرى أو وقوعها في نهاية البيت أو الشطر.

والحركة الصامتة {e} جعلتهم يصنفون القوافي إلى:

أ.قواف مقيدة أي مقيدة بورود الحركة الصامتة في نهايتها.

ب.قواف مطلقة أي لا تنتهي بالحركة { e }.

5. **الرتابة** لم تكن مستحسنة بالنسبة للأذن الفرنسية ، فتوالي قواف من نمط واحد جعلهم ينفرون من هذا التكرار. فأنشؤوا **قاعدة التعاقب** حيث أنهم اشترطوا ألا تتجاور قافيتان مقيدتان أو قافيتان مطلقتان.

6. تقنين القوافي حسب الصنفين المذكورين هو تقنين غير صارم وهو يترك للشاعر الحرية في تقوية الجناس أو الاكتفاء بما هو لازم. وهذا ما جعلهم يقيمون القوافي فيصنفونها إلى **قواف كافية ، وقواف فقيرة ، وقواف ثرية.**

بعض الشعراء كانوا يُقفّون ملتزمين بتكرار مقطعين لغويين، وهم بذلك ينهجون نهج أبي العلاء المعري في لزومياته.

7. من ناحية توزيع القافية في القصيدة فإنهم سموا **قواف متجاورة** القوافي من النمط أ أ ب ب جـ جـ وهو النمط الذي نجده في النظم العلمي عندنا.

وسموا **قواف متناوبة** تلك التي نمطها: أب أب.

وسموا **قواف متعانقة** تلك التي نمطها أب ب أ

وهناك أصناف أخرى تتحكم في أنواع من شعر الفقرات مثل النوع القديم الذي يطلق عليه اسم الصوني {sonnet}.

3.المقارنة بقافية الشعر العربي

1. من ناحية التاريخ فإن القافية عندنا قديمة ولا نعرف شيئا عن نشأتها. وإنما الذي وصلنا هو نظام ثابت متكامل اكتفى المنظرون بوصفه وتنظيره.

2 . من ناحية طبيعة الحروف والحركات المكونة للقافية فإن العرب جعلوها تتمحور حول حرف صامت قوي عموما أي الروي. والفرنسيون جعلوها تتمحور حول حركة هي الصائت القوي.

3. أما المجال فإن العربية تنظر إلى ما قبل وبعد الروي ، والفرنسية لا تنظر إلا لما يتلو حركة الاعتماد.

4. في ما يخص العلاقة بين كلمات القوافي فإن القصيدة العربية القديمة موحدة القافية والفرنسية متنوعة وجوبا.

5. تصنيف القوافي الفرنسية إلى مقيدة بالحرف الأصم {e} وغير مقيدة، يجعل بنيتها فقيرة بالنسبة للقافية العربية. وقضية التنوع بين المقيد والمطلق غير مطروحة بالنسبة للعربية. فالشاعر العربي إن اختار نمطا من القوافي فإنه يتقيد به في كل القصيدة.

6. ونرى أننا أمام **جدلية التنوع والثبات**. اختار أحد الفريقين التنوع والآخر الثبات. ولكن تاريخ الشعر العربي عرف أيضا هذا التنوع دون أن تحل القصائد ذات القافية المتنوعة مكان القصائد العمودية الموحدة القافية.

7. التصنيف المعياري الذي يرتب القوافي الفرنسية إلى سهلة، وكافية، وفقيرة، وثرية، غير وارد في العربية. ولكن النقاد في الثقافتين نَحَوْ منحًى واحدا في اتجاه السهولة والصعوبة وكأنهم يطلبون من الشاعر الكفاءة العالية من جهة ، ويخففون عليه القيود من جهة أخرى.

8. على المستوى النظري ، القافية معرفة عند النقاد الفرنسيين كعلاقة صوتية بين كلمتين عموما، وعند الخليل وكل من نهجو منهجه تعرّف كجزء مادي : قطعة صوتية تتكرر.

9. هذه المقارنة ترينا أن هناك اختلافات أساسية تفصل بين القافية الفرنسية والقافية العربية. بعض هذه الاختلافات ناتجة عن طبيعة اللغة وبعضها عن الذوق الذي يتغذى من البيئة التي عاش فيها الشعراء ومن العادات والتقاليد.

المبحث 48

القافية وشعراء اليوم

1. الشعراء اتجه صنف منهم ، وذلك منذ سنوات ، إلى التحرر من بعض قيود الوزن كالطول ، وتَطابقِ البيت الصوتي مع البيت الخطيِّ ، ولزوم العلة الموحدة ، وذلك دون أن تمحى الملامح الأساسية لهذا الوزن. وسمي هذا الصنف من الجنس الأدبي شعر التفعيلة.

ومن الشعر ما تحرر تحررا تاما من قيود الوزن محافظا على بيت خطي هو كالثوب الرقيق، الهش، وظيفته الوحيدة أو الأساسية هي الفصل بينه وبين النثر. إلا أن نقادنا بخلاف الغربيين أبوا له هذا الفصل ، ولقبوا ، عن سوء نية في رأينا ، منتوجه بقصيدة النثر.

ومهما يكن ، ففي كل صنف من الصنفين نرى الشعر متحررا من أثقل قيد فرض عليه وهو القافية الموحدة. وأصبحت هذه القافية إما منبوذة وإما ذات حضور محتشم .

2. وانطلاقا من هذا، فإن القافية لم تعد من اهتمامات شعراء عصرنا باستثناء من بقوا متمسكين بالشعر العمودي. وهؤلاء تقودهم أحيانا قيود القافية إلى اللجوء إلى الغريب من الألفاظ ، أو إلى ما لا يتلاءم مع السابق من الكلام. أو ، إن كانوا من المتأثرين بالسريالية ، إلى الاستعانة بالصور العجيبة لإرضاء التجانس الصوتي في نهاية البيت. وهذا ما يدفع بعض الشعراء إلى الرداءة والغموض.

3. الشعراء الذين تخلوا عن أشكال القديم والنقاد الذين ساندوهم ، نراهم يبحثون عن إيقاعات جديدة ، إيقاعات كموج البحر: متنوعة، لا نهاية لها. إلا أن موج البحر له، رغم التنوع ، صفات ثابتة هي التي تجعل منه موجا وإيقاعا.

هذا الثبات لا يمكن أن يكون غائبا تمام الغياب في الشيء الذي نريده أن يتصف بصفة الإيقاع. وقد بينا في أبحاث سابقة {انظر كتاب الإيقاع} أن كل إيقاع **يتأرجح بين إيقاع صارم الثبات كدقات الساعة وإيقاع عشوائي لا تتحكم في تسلسل وحداته أي قواعد**.

4. وشعر التفعيلة، رغم ما يتوهمه الكثير، خاضع لقواعد صارمة حددناها في كتابنا { الشعر الحر أسسه وقواعده} وهذه القواعد إن ظهرت لينة بالنسبة للبعض ، فهي قاسية بالنسبة للبعض الآخر. وكل من مارس أصناف الشعر المختلفة يعرف هذا.

وإني لأقدر موقف أصحاب قصيدة النثر : إنهم ربحوا الكثير على مستوى حرية التعبير، وما أثمن حرية التعبير اليوم ! ولكنهم بالمقابل خسروا أشياء عندما تعروا من الوزن : خسروا الوظيفتين الأساسيتين للوزن والقافية ، وهما الوظيفة الموسيقية الجمالية ووظيفة الذاكرة.

5. البحث عن الجديد من الإيقاعات لا يستطيع أن يأتي من لاشيء ، وإنما يأتي، وليعذرني البعض ممن لا أوافقهم ، من القيود.

هناك مدرسة شعرية حديثة أسسها ريمون كينو Raymond Queneauتسمى {الأوليبو} OULIPO يبحث فيها الشعراء عن قيود جديدة يفرضونها على قصائدهم كاستعمال الأرقام أو القواميس أو التبديل الرياضي أو الاقتباس من نص بسيط كدليل

الهاتف .. مما يدل على أن القيد في الشعر مهما كانت طبيعته ، ومهما كان لينا ، فهو من مكونات الخطاب الشعري.

6. القافية ، وإن تنوعت ، فهي أحد القيود التي تستطيع تقوية إيقاع قد يعتبره صاحبه خاليا من بعض الموسيقى. والكل يعرف أو يحفظ هذه القصائد الحرة التي تتخللها أبيات تأتي فيها القافية طيّعة ، منقادة ، رابطة بين بيتين أو ثلاثة أبيات أو أكثر ، ثم تنسحب لتعود بعد غياب قصير، مغيرة وجهها. هذا الورود للقافية يضيف للقصيدة بدون شك شيئا.. شيئا مرتبطا بوظائف القافية التي ذكرناها آنفا.

7. كل ما قلناه يدعو الشعراء ، مهما اختلفت ممارساتهم ، للاهتمام بالقافية. وهذه الدعوة ليست إلزامية لأن ورود القافية أو غيابها ليس من سمات جودة الشعر.

والشاعر نوعان شاعر ملهم وشاعر صانع، حرفي. وقد تتأرجح شخصية كل فنان بين هذين القطبين : قطب الإلهام وقطب المهارة.

كل حرفي له أدوات ومواد. والشاعر مواده مجسدة في الكلمات والمعاني أي في اللغة. هذه المادة ، أي اللغة المعروضة عليه، مادة خام يصقلها بواسطة أدوات من بينها أشكال البديع والوزن وأيضا القافية.

المبحث 49

أفكار حول القافية لا تنتهي

1.البحث المفتوح

1. يقودني تأليف الكتب العلمية رويدا رويدا، بعد سنة من البحث أو سنتين أو أكثر ، إلى خط الوصول. ولم أشعر عموما في ما مضى ، بأنني نسيت الكثير مما كان علي أن أدرسه.

إلا أنني بالنسبة لموضوع القافية ، أشعر اليوم بأنني خضت بحرا لا ساحل له ، وأنه ما زال أمامي الكثير مما يستدعي المزيد من التوضيح والدراسة.

2. القافية تظهر كشيء هامشي لمن ينظر إليها من بعيد. وأتخيل الشخص غير المتخصص الذي يسقط بصره على عنوان هذا الكتاب ، أتخيله يتساءل عن أهمية هذا الشيء المجهري الذي يتمثل في أصوات تتكرر في نهاية البيت ، أراه يحتقر هذا الاهتمام إذا قورن باهتمامات أخرى قد تظهر مصيرية.

3. ولكن العلم اليوم وبالأمس، يشمل كل الميادين دون ازدراء أيٍّ منها. فمن العلماء مثلا من قضى حياته يتحاور مع البط. ودوَّن تجاربه في كتب وأبحاث متتالية. وهذا العمل الذي كان يظهر هينا بل قل صبيانيا ، أنار كثيرا الدراسات اللغوية وبيَّن بعض الآليات في التفكير والتواصل لم يكن يتوقعها المختصون.

ومن الرياضيين مثلا من اهتم بأشياء مجهرية ظهرت تافهة لبعض الأغبياء. ولكن لما جاء يوم استعمالها، أصبحت هذه الأمور التافهة ذات استعمال مصيري بالنسبة للإنسان.

4. كذلك الشأن بالنسبة للقافية. لقد بينا أن اللغة بصوتياتها وصرفها ونحوها وجماليتها مركزة في هذا الشيء الصغير الذي يتكرر في نهاية البيت.

واختلاف قافيتنا عن قوافي اللغات الأخرى ، اختلاف ألسني ولكنه أيضا حضاري. فتعاملنا مع الفضاء والزمن ، ومع الغناء والطبيعة ، ومع المشاعر والأحاسيس والأحداث ، ينعكس في بنية هذه الأصوات الصغيرة التي لا ندرك دلالاتها.

تم كل هذا بعون الله وحفظه
يوم الجمعة 15 جانفيي 2016
د. مصطفى حركات

بعض المفاهيم

قد أشرنا في هذه الأبحاث إلى بعض المفاهيم التي وردت في مؤلفاتنا. وبما أن هذه المؤلفات ليست دائما في متناول القارئ فإننا تذكّر هنا بالبعض منها.

1.مفهوم الإيقاع

1. الإيقاع مرتبط بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه. ومن هذه الناحية **فهو ليس مفهوما مفردا**. ومن هنا أتت صعوبة تعريفه تعريفا واحدا شاملا.
2. التعاريف المبهمة للإيقاع كثيرة وهي لا تقود إلى أي مقولة إجرائية يمكن أن تجسد الإيقاع بواسطة رمز مكتوب أو منطوق.
3. إذا نظرنا إلى كل التعاريف الجادة للإيقاع فإنه بإمكاننا أن نضعها تحت راية التعريف العام الآتي:

   تعريف: الإيقاع هو اقتران حَدَث متكرر بالزمن.

2.البحر

لو سألت أحدا عن مفهوم البحر لما أجابك إجابة مقنعة، فهذا المصطلح في حاجة إلى تعريف دقيق.

العروض الحديث يميز بين نموذج البيت وبين مثال البيت. وببساطة ، فالنموذج هو الجزء النظري من الوزن، ومثال البيت هو الوزن المحقق الذي نستنتجه من بيت مكتوب فعلا.

والقصيدة العربية موحدة الوزن. فكل بيت يمثلها. فلو قلت إن الرجز مثلا هو نموذج القصيدة لما صح ذلك لأن الرجز تام ومجزوء ومنهوك ومشطور. وهذه النماذج غير متداخلة، فنموذج القصيدة هو إذن الضرب أي النوع. وانطلاقا من هذا يتضح لنا التعريف الآتي :

تعريف 1: البحر هو مجموعة من الأضرب.

تعريف 2: البحر هو مجموعة من نماذج القصائد.

3.البيت

لو بحثنا عن خاصة مشتركة بين جميع أشعار العالم لوجدنا أن كل القصائد مجزأة إلى أبيات وأن هذا التجزيء قد أنجز بطرق متعددة منها الصوتية ومنها الخطية ومنها النحوية ومنها الدلالية.

تعريف: البيت هو الوحدة الأساسية في القصيدة وهو وحدة صوتية، عروضية، لغوية، خطية.

والبيت في الشعر العربي العمودي له السمات الآتية:

البيت يحمل علامة صوتية في نهايته مجسدة في تكرار القافية وفي التغيرات الخاصة والإجبارية التي تسمى عللا.

البيت مستقل خطيا، فهو يكتب دائما في جزء من الصفحة مخصص له أي في السطر.

البيت مستقل من الجانب النحوي الدلالي. وهذا معروف عند النقاد ومقنَّن بحيث أن عدم مراعاة هذا الاستقلال يعتبر عيبا يسمونه: التضمين.

ومن ناحية العروض ، فالبيت في الشعر العمودي خاضع لمقولة أساسية هي : كل أبيات القصيدة متكافئة عروضيا.

والتكافؤ العروضي معناه أن كل بيت يجوز أن يحل محل بيت آخر دون أن يتغير وزن القصيدة.

والأبيات المتكافئة عروضيا يمكننا أن ننسبها إلى صنف واحد، هذا الصنف نسميه: نموذج البيت أو ضربه.

4.التفاعيل

في الشعر العالمي بعض النماذج مبنية على تكرار جزء صغير داخل البيت يسمى التفعيلة. هذه الأشعار دورية على هذا المستوى.

تعريف : التفعيلة في الشعر العربي هي الجزء المتكرر في الوزن الصافي.

هذا التعريف مرتبط بالواقع الشعري، والنظر في الثنائية: {نظرية ، واقع} يطرح علينا سؤالا مثل: هل {فَعَلن،متفعلن،مستعلن،مفاعيل...} تفاعيل أم لا؟

إذ كانت هذه الوحدات تفاعيل، فالتفاعيل ليست عشرا، وإذا لم تكن تفاعيل فما عسى أن تكون؟

يلزمنا إذن أن نميز بين التفاعيل التي هي على المستوى النظري والتفاعيل التي هي على مستوى التحقيق.

فعلى المستوى النظري التفاعيل عشر، والخليل تقيد في مدخل نظريته بالمستوى النموذجي، وإنما التفاعيل المزاحفة جاءت كتنوعات أو كمرادفات عروضية للتفاعيل الأصلية.

ولكن الخليل لم يقل لنا كيف حددت هذه التفاعيل. نظرية التعليم ستعطينا جوابا. إذا كان العنصر المعلم أي القوي الثابت هو الوتد والعنصر غير المعلم هو السبب فإن تعريف التفعيلة يظهر واضحا.

تعريف: التفعيلة هي وحدة مكونة من أسباب وأوتاد تحتوي على وتد واحد وسبب أو سببين.

هذا التعريف يرينا أن التفاعيل الخماسية مكونة من وتد وسبب، والتفاعيل السباعية من وتد وسببين.

5.الحرف والحركة

الحرف في العربية هو عبارة عن صنفين من الوحدات: حرف صامت مثل الباء والتاء والثاء والجيم، وهو فونيم بأتم معنى الكلمة. وحرف مد وهو عنصر يدل على مد الحركة السابقة له.

لو أمعنا النظر في الجملة: **{الحمد لله}** لرأينا أن أصواتها مكونة من تعاقب حروف وحركات. وعلماء اللغة يقسمون الأصوات إلى: صوامت وهي الحروف باستثناء حروف المد، وصوائت وهي الحركات في وضعها القصير أو الممدود.

ما يميز الحرف الصامت عن الحركة هو درجة وطبيعة الانفتاح عند النطق، فالصائت هو كل صوت مجهور لا يسمع عند إنتاجه احتكاك أو انفجار، أما الصامت فهو صوت يشمل النطقُ به انغلاقا تاما أو جزئيا في نقطة واحدة أو عدة نقاط من الجهاز الصوتي.

وحسب طريقة الانغلاق، ومكان المخرج، وصفة التأدية، تصنف الصوامت إلى انفجارية ومستمرة، إلى مجهورة أو مهموسة، إلى خيشومية أو فموية..

6.السواكن والمتحركات والمقاطع اللغوية

يندرج الساكن والمتحرك في المقطع اللغوي. فالمتحرك هو بداية كل مقطع مهما كان نوعه .أما الساكن فإنه لا يرد إلا في نهاية المقاطع الطويلة.

والعلاقة بين المتحركات والسواكن والمقاطع الطويلة والقصيرة هي كما يلي:

المقطع القصير = متحرك ، أو بالرموز: ق = 1

المقطع الطويل = متحرك + ساكن ، أو بالرموز: ط = 01

المقطع المتزايد الطول= متحرك + ساكن+ساكن، أو بالرموز: ط+= 001

7.العروض والضرب

للضرب معنى اصطلاحي ومعنى ضمني. في الاصطلاح : الضرب هو آخر تفعيلة من البيت. أما المعنى الضمني فالعروضيون لم يحددوه ولكن بإمكاننا أن نستخلصه من التعابير الآتية التي أخذناها من الكتب القديمة :

{عروض الرجز الثاني مجزوءة ولها ضرب واحد مثلها.}

{العروض الثالثة مشطورة جاءت على ثلاثة أجزاء.}

{الشعر كله أربع وثلاثون عروضا وثلاثة وستون ضربا.}

فالتفعيلة قد تكون مخبونة أو مطوية أو محذوفة أو حذاء ولكنها لا تستطيع أن تكون مجزوءة لأن التجزيء، وهو ذهاب آخر تفعيلة من كل شطر، يخص البيت أو

الشطر، وإنما المقصود هنا بالعروض هو الشطر، وهذا يؤكده القول:{العروض جاءت على ثلاثة أجزاء أي على ثلاث تفاعيل} .

وبما أن نمط البيت تحدده الثنائية المكونة من شكل العروض والضرب فإنهم ربطوا هذا النمط بآخر تفعيلة من كل شطر.

المراجع

ابن الحاجب: المقصد الجليل في علم الخليل ، مطبوعات فريتاق.

ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، القاهرة

ابن السراج، الشنتريني: المعيار في أوزان الأشعار ، مكتبة دار الملاح

ابن عباد، الصاحب: الإقناع في العروض والقوافي ، مطبعة المعارج، بغداد.

ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت.

ابن قتيبة : كتاب الشعر والشعراء ، بيروت

التبريزي: الوافي في العروض والقوافي.

التنوخي: كتاب القوافي ، بيروت.

ابن جني : الخصائص

حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء

اسمعيل بن حماد الجوهري : الصحاح. تاج اللغة وصحاح العربية.

مصطفى حركات : نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر

مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، دار الآفاق، الجزائر

مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع.

مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية

الخليل ، ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين.

العسكري،أبو هلال: كتاب الصناعتين.

دليلة محيوت : القافية العربية في إطار اللسانيات الحديثة ، رسالة دكتراه ، جامعة الجزائر 2010.

المعري، أبو العلاء: لزوم ما لا يلزم.

علي حلمي موسى : دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978

Blachère : Métrique et prosodie arabe à la lumière de publications récentes, Arabica n° VII-3, 1960.
Brunschvig, R :La versification arabe classique, Revue Africaine n°81, 1937.
Dain. A. Traité de métrique grecque, Paris ; Edition Klincksiek 1965
Freytag, GW. : Darstellung der Arabishen Verskunst Osnabrük, 1830.
Grammont.MM Petit Traité de versification française, Paris, Armand Colin 1989.
Guiraud Pierre : La stylistique PUF
Hall, M. et S. T. Keyser : Sur les bases théoriques de la poésie métrique: le schift sur l'arabe classique et autres exemples. Revue Change, Paris, 1975.
Harkat, M. : Métrique arabe : Structure et transformations Paris 1979, Mezura
Harkat, M. Le récit khalilien, Paris Cahiers de poétique comparée ; Inalco
Harkat, M. : Wazn, Alger 2002, Editions Dar al Afaq,
Jakobson, R. : Essais de linguistique générale, trad. N. Ruwet. Paris 1963 Ed. Minuit.
Malmberg Bertil : La phonétique ; PUF
Rey Alain : La lexicologie, éditions Klincsieck.
Roubaud, J. : La vieillesse d'Alexandre Maspéro. Paris 1978.
Lusson, P. : Sur une théorie générale du rythme, Paris 1975, Revue Change.
Vadet, J-C. : Contribution à l'histoire de la métrique arabe, Arabica n°II, 1955.
Weil, G. : Grundiss und System der altarabisschen Metren, Wiesbaden, 1958.

تمت الطباعة بالجزائر سنة 2016